i1ooo(o)cchi

Festival internazionale del cinema e delle arti

Associazione culturale
Anno uno

Presidente
Paolo Bertagni

Vicepresidente, coordinamento
Mila Lazić

Direttore
Sergio M. Germani

Consiglieri
Chiara Lamonarca
Olaf Möller
Dario Stefanoni

in copertina
Marina Berti in una foto di scena da *Deported* di Robert Siodmak (Collezione Anno uno).

I mille occhi / The Thousand Eyes
Festival internazionale del cinema e delle arti / International Arts and Film Festival
XIII: I misteri dell'organismo / Mysteries of the Organism
Trieste, Teatro Miela, 12→16 settembre 2014
Anteprima a Roma, Cinema Trevi - Cineteca Nazionale, 9→10 settembre 2014

il festival dell'Associazione Anno uno

con il contributo di

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

PROVINCIA di TRIESTE

comune di trieste

project partners
La Cineteca del Friuli, FIAF – Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia, Gemona (UD)
Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma

Cineteca Bologna
Fuori orario - RAI 3, Roma
Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea
Ripley's Film, Roma
Cineteca D.W. Griffith, Genova
Goethe-Institut Triest, Trieste
Associazione Casa del Cinema di Trieste

con la collaborazione di
Festival del film Locarno
Titanus, Roma
RAI Sede Regionale del Friuli Venezia Giulia, Trieste
Cineteca Bruno Boschetto, Torino
Istituto Luce, Roma
Kairos-Film DCTP, Düsseldorf
Archivio In Penombra, Roma
Museo Nazionale del Cinema, Torino

La Cineteca del Friuli

CINETECA BOLOGNA

fuori orario
cose (mai) viste

Archivio Nazionale Cinema d'Impresa

RIPLEY'S FILM™
Italian Film Distribution Company

CINETECA D.W. GRIFFITH

casadelcinema
.trieste

ideazione, ricerche e messa in scena
Sergio M. Germani

con la collaborazione al programma di
Fulvio Baglivi, Olaf Möller, Dario Stefanoni
e la partecipazione di
Chiara Barbo, Maurizio Cabona, Cristina D'Osualdo, Bernard Eisenschitz, Ciro Giorgini, Livio Jacob, Mila Lazić, Annamaria Licciardello, Domenico Monetti, Luca Pallanch, Jackie Raynal, Sergio Toffetti, Cristina Torelli, Roberto Turigliatto

coordinamento e movimentazione
Elisa Bonazza

ufficio stampa - comunicazione online - realizzazioni video
Francesca Bergamasco
assistenti ufficio stampa Dario Stefanoni, Francesca Giorgini, Federica Naveri
assistente realizzazione video Aaron Burni

promozione
Vittoria Rusalen

ospitalità
Martina Scian
in collaborazione con Giada Scaini

supporto ospitalità
Elisa Bade, Alessandro Mendizza, Paola Pisani

budget
Giada Scaini

sito internet
Zenmultimedia

assistenza informatica
Stefano Biloslavo

accoglienza e collaborazione operativa
Andrea Chenich, Anna Delbello, Margherita Festini, Zoe Francescutto, Isabella Melchi, Lara Pieri, Giulia Pigato, Giulietta Tisminetzky, Francesca Velcich, Denis Zanette

collaborazione tecnica e logistica
Raoul Galli

catalogo a cura di
Sergio M. Germani, Simone Starace, Dario Stefanoni
con contributi di
Fulvio Baglivi, Jacques Lourcelles, Olaf Möller, Michel Mourlet, John Oliver, Maurizio Radacich

grafica e impaginazione
Cristina Vendramin

stampa
Poligrafiche San Marco, Cormons

traduzioni
Matteo Cardi, Sergio M. Germani, Alessandro Mendizza, Paola Pisani, Simone Starace

proiezioni
Paolo Venier

tecnico del suono
Michele Sumberaz Sotte

sottotitoli
Edward Catalini

premio Anno uno realizzato da
Stefano Coluccio, Canestrelli - Venice Mirrors, Venezia

selezione vini e omaggi ospiti offerti da
Azienda agricola Škerk, Trieste

media partners

Si ringraziano

tutti i cineasti e i produttori dei film in programma, tutti gli autori e gli editori dei testi pubblicati, tutti i partecipanti agli incontri,

gli enti sostenitori
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Provincia di Trieste
Comune di Trieste
Fondazione Benefica Kathleen Foreman Casali

project partners e collaboratori
Cineteca del Friuli – Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia
direttore Livio Jacob
servizio film Elena Beltrami, Alessandro De Zan
si ringraziano per la collaborazione Piera Patat, Giuliana Puppin, Ilaria Cozzutti, Ivan Marin

Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale
direttore generale Marcello Foti
conservatore Emiliano Morreale
diffusione culturale e programmazione Laura Argento
si ringraziano per la collaborazione
Juan Del Valle, Maria Coletti, Domenico Monetti, Luca Pallanch, Annamaria Licciardello, Fulvio Baglivi, Franca Farina, Alberto Guerri

Cineteca Bologna
direttore Gian Luca Farinelli
archivio Andrea Meneghelli, Carmen Acaputo

Fuori orario
enrico ghezzi, Ciro Giorgini, Roberto Turigliatto, Fulvio Baglivi, Donatello Fumarola, Lorenzo Esposito

Guido Lombardo, Cesarina Marchetti della Titanus
Carlo Chatrian, Marco Solari, Iria Lopez del Festival del film Locarno
Sergio Toffetti, Elena Testa di Archivio Nazionale Cinema d'Impresa
Alexandra Hagemann di Goethe-Institut Triest
Angelo S. Draicchio, Cristina D'Osualdo di Ripley's Film
Alba Gandolfo, Massimo Patrone di Cineteca Griffith
Giuseppe Spina, Giulia Mazzone di Nomadica
Toni D'Angela di La furia umana
Fabio Amodeo, Francesco De Luca, Rosella Pisciotta, Paola Sponda, Barbara Scarciglia, Alice Bensi, Daniele Marzona, Francesco Sacchi, Valentina Molaro di Teatro Miela – Cooperativa Bonawentura
i festival dell'Associazione Casa del Cinema di Trieste
Sandi Škerk, Azienda agricola Škerk
Laura Terdossi, Rita Bais di Libreria Ubik, Trieste

si ringraziano inoltre
Pierluigi Alto, Luisa Alzetta, Alessandro Andreosè, Adriano Aprà, Colin Arnaud, Giovanni Barbo, Maria Teresa Bassa Poropat, Sara Bergamasco, Guido Botteri, Isidoro Brizzi, Marie-Françoise Brouillet, Giulio Bursi, Francesco Cappellotto, Marco Castellazzi, Dubravka Cherubini, Callisto Cosulich, Sergio Crechici, Jean Douchet, Massimo Ferrari, Luca Ferri, Giuseppe Fidotta, Beatrice Fiorentino, Chris Fujiwara, Nika Furlani, Luis Germani, Armando Giuffrida, Maddalena Giuffrida, Massimo Greco, Michael Guarneri, Igor Kocijančič, Giulio Lauri, Sara Leggi, Paolo Lughi, Daniele Lupi, Miguel Marías, Graziano Marraffa, Franco Miracco, Boris Nelepo, Federica Ranchi, Ripalda Ricciardelli, Gianni Sadar, Martina Saravo, Liliana Savioli, Francesco S. Slocovich, Giuseppe Stefanoni, Miryam Taucer, Ivo Tence, Fiorenzo Terenghi, Gianni Torrenti, Baldo Vallero, Giorgia Venturoli, Deborah Viviani, Peter Von Bagh, Nikolas Paul Weiss

e
Caffè Teatro Verdi, Ristorante Filoxenia, Ristorante Al Barattolo, Ristorante Antico Panada, Ristorante 040 Social Food, Trattoria Ai Fiori, Hotel Colombia, Hotel Filoxenia, B&B Ai Moretti B&B Zudecche 1, B&B Zenzero & Cannella, B&B La Casa dei Bassotti, Affittacamere Androna degli Orti

Affittacamere
Androna degli Orti

Yvonne Sanson in una foto di scena del film Titanus
L'angelo bianco di Raffaello Matarazzo (Fototeca Cineteca Bologna)

Su un'arte ancora ignorata

di *Sergio M. Germani*

You are invited to respond to this film
through your own films – or in writing –
Dalla didascalia finale di *A Question of People* di Roberto Rossellini

È terribile, siamo così giovani e abbiamo già scordato tante cose.
Dai dialoghi di *Dolci inganni* di Alberto Lattuada

Anime e corpi, tutto da rifare, e bisogna cominciare dal corpo.
Voce fuori campo finale di *I figli delle macerie* di Amedeo Castellazzi

Mi sento come devono sentirsi i morti il giorno
della resurrezione, grati per l'eternità.
Hildegarde Neff doppiata da Lydia Simoneschi nel finale di
Corriere diplomatico (*Diplomatic Courier*) di Henry Hathaway

Sono le parole che più ci si sono impresse (non le uniche) provenienti dal cinema visto nell'anno che divide la precedente edizione dei Mille occhi da quella imminente, nella quale alcune risuoneranno (o vi si reinscriveranno) e tutte vi troveranno un'eco: a prolungare le *ragioni di una proposta* di questo festival, per il quale la passione interminabile verso il cinema risiede in quel forte rapporto col reale che sta alla base del cinema, a renderlo tra le arti la più inseparabile dal reale. Non vi è tra queste parole qualcuna proveniente direttamente da Dreyer ma il suo *Ordet* (*La parola* appunto) è il fondo di tutto il cinema, come ha riconosciuto recentemente uno dei maggiori critici, Jean Douchet (il cui testo nei «Cahiers du cinéma» n. 700 del maggio 2014 eccede tutta l'applicazione critica della rivista ricongiungendosi al lontano, mirabile testo di Rohmer sul film); e perciò (secondo quel progetto dell'Expanded Dreyer che vorremmo riuscire a compiere) uno degli autori più intransigenti e di rare realizzazioni trova nel cinema d'altri un prolungamento, quando quel cinema si rende indispensabile, verso la più "sprovveduta" delle domande: com'è possibile che l'arte che è incappata nel "miracolo" di far persistere in vita quanto è trascorso non raccolga questa sfida, rilanciandola verso

le rassicurazioni religiose e le misere speranze individuali? Le parole dai film di Castellazzi e Hathaway sono luoghi evidenti di questa domanda, e fa piacere il caso con cui ci sono giunte: il corto del primo, programmato l'anno scorso in una rassegna curata da Toffetti, si è rivelato folgorante (e, oltre a replicarlo, abbiamo avviato con Dario Stefanoni una ricerca in progress sul regista celato da maschere e anonimati); il lungometraggio Fox, splendidamente scritto da Casey Robinson e Liam O'Brien, rivisto nel contesto dei film su Trieste, ci è apparso rivelatore non solo sul luogo che ne è il set, ma su come vi entra la doppia presenza femminile (che si raddoppia nelle doppiatrici italiane) di una Patricia Neal americana fiera del proprio "tradimento" e di un'apolide europea che nel suo accento da straniera trova nell'America una fuga. Film dunque geniale nel superare ogni maccartismo, quanto *My Son John* di Leo McCarey è geniale nello svelarne dall'interno l'implosione.

E così arriviamo al film di Rossellini (sì, di Rossellini, non importa da chi compiuto) che nel 1974, per le Nazioni Unite e con base produttiva americana, diventa a un certo punto quasi film di propaganda sovietico. Rossellini ci ha sempre insegnato che le ideologie passano, il cinema resta. E in quel suo interrogativo sulla molteplicità degli individui che eccede le risorse economiche si unisce al magnifico film dell'ebreo polacco Aleksander Ford (un'altra "replica" dall'anno scorso, in direzione inversa al Castellazzi, dall'anteprima romana al programma triestino), percependo ciò di cui il cinema è essenziale vaso: l'infinità delle presenze, d'ogni luogo e d'ogni tempo, che il cinema vorrebbe accogliere in sé, e su cui non può non contraddire le "ragionevolezze" dei limiti economici e sociali.

Vi sono, nel film di Rossellini, molte inquadrature di presenze (spesso femminili) colte ai limiti del campo e trattenute brevemente in campo. Vi è un procedere interrogativo, a un decennio dall'epocale *L'età del ferro* (qui proiettato integralmente a 35mm qualche anno fa) che sfidava ogni sicurezza nel pieno dei "progressivi" anni '60.

Vi è, nel film di Aleksander Ford, un filmare un parto da cui potrebbero nascere mille esseri, ciascuno imperdibile.

Ecco il senso del cinema: nella vita quotidiana sospendiamo incessantemente, nella nostra mente, come condizione del poter vivere, la distanza dalle vite trascorse, e anche dall'infinità di vite compresenti eppur ignorate. E quando ci raggiunge la notizia di un disastro, o di un atto di terrore in cui delle vite sono cessate, dei corpi si sono schiacciati e dissolti, la messa tra parentesi di questa perdita continua ad agire. E possiamo immaginare che vi fossero anche presenze fisicamente desiderabili, di cui sapevamo o meno. Il cinema non può mettere nessuna presenza tra parentesi perché quella parentesi diventa il cinema stesso.

Al recente festival di Locarno, seppur concentrati sulla rassegna Titanus (e perciò impossibilitati a vedere film di autori che "ci appartengono" come Lav Diaz e Pedro Costa, come altrove purtroppo ritardiamo la visione degli ultimi Abel Ferrara o Frederick Wiseman, autore ora onorato a Venezia che siamo fieri di aver accolto a Trieste con Cosetta Saba e Fulvio Baglivi, in un evento così poco frequentato da dimostrarci una volta in più quanto ci sia bisogno di un festival che non accetti i limiti di quanto è già noto), siamo riusciti tuttavia a unire in visione – a Locarno – film sempre più grandi di cui la Titanus potrà essere crescentemente orgogliosa, con alcuni dei più folgoranti film recenti, a conferma che tra retrospettive e cinema del presente vi è un unico tempo. Il Premio Anno uno Helena Ignez è tornata con un mediometraggio magnifico, e vogliamo ridarle appuntamento qui per il prossimo anno. I concittadini di Rolle, Godard e Straub, hanno dato due capolavori di vera convergenza parallela, il 3D *Adieu au langage* da cui volentieri accoglieremmo qui quelle presenze di sguardo animale che esalterebbero il primo piano della lupa prima della sua brutale uccisione in *Romolo e Remo* di Corbucci; e (del secondo) *Kommunisten* dove nel finale Danièle Huillet (da *Schwarze Sünde*) dall'apparizione in immobilità al movimento realizza un *neue Welt* che si univa splendidamente al festival con la proiezione di *Cronaca familiare*, che sono felice di essere riuscito a programmare al di là di tutti i dubbi nell'unica copia della versione lunga, già proiettata ai Mille occhi. A conferma che i grandi film non si vedono mai una volta per tutte, per la prima volta ho accolto illimitatamente la massima grandezza del film di Zurlini, dando piena ragione a Paul Vecchiali nel vedervi il massimo film italiano. Per la prima volta nulla del film mi è sembrato concesso a un qualche obbligo verso il testo, e l'improvvisa domanda di Perrin morente a Mastroianni «è questo il comunismo?» che sempre provoca qualche non trattenuta risatina in sala, diventava un momento di genialità assoluta, a congiungersi con Dreyer e Huillet-Straub.

E in altri programmi Titanus (su cui rinviamo al volume curato con Roberto Turigliatto e Simone Starace, oltre che ai vari miei interventi disseminanti l'evento, da «Alias» a «FilmTV») si è colto più che mai il filo che a distanza di un decennio travolge il sociale, congiungendo magnificamente la Marta Toren di *Maddalena* di Genina alla Daliah Lavi di *Il demonio* di Rondi. Abbiamo già rilevato come *la* Titanus, pur ignorando Cottafavi, avesse realizzato sovente l'incarnazione al femminile dell'immagine cinematografica. Basti la rivelazione sublime della Isa Miranda

in *La carne e l'anima* di Strichewsky (ritornante poi alla Titanus in *Siamo donne* di Zampa e in *La corruzione* di Bolognini), o della Maria Denis di *Cronaca nera* di Bianchi (ma si vorrebbe vedere *La storia di una capinera* di Righelli, primo film della nostra icona Marina Berti in coppia con Claudio Gora, o *Malìa* di Amato con Anna Proclemer e la Denis, o *La guardia del corpo* di Bragaglia con Clara Calamai, o Vera Carmi in *Villa da vendere* e *Finalmente sì*, e presto almeno vedremo Luisa Ferida in *Amore imperiale* di Volkov), e della Adriana Benetti di *Uno tra la folla* di Cerlesi-Tellini. L'epoca patriarcale di Gustavo Lombardo, contrastata dal figlio Goffredo nell'amore per la madre Leda Gys, si è rivelata anche in ciò un'epoca di essenziale "risistemazione" del cinema italiano. Noi ne accogliamo a Trieste un film con Laura Solari e Elli Parvo, *Ridi pagliaccio!* di Mastrocinque, e per la prima prolunghiamo l'omaggio dell'anno scorso anche con un film tardo, il citato *Romolo e Remo* in cui è splendida madre dei conflittuali fondatori di Roma.
Oltre a chiosare alcuni altri autori, la tappa Mille occhi della rassegna Titanus dà evidenza all'epoca finale del grande Matarazzo, con film tutti da riscoprire, tra i quali l'ultimo, *Amore mio* con Eleonora Brown, ripreso da Locarno e anticipante la replica a Roma, è già un film imprescindibile, su cui vanno prolungate indagini e scoperte. Apprendiamo per esempio di una sua distribuzione romena (*Dragostea mea*) che ci fa desiderare lo avessero conosciuto i grandi autori di quel cinema anni '60-'70, da Tatos a Bratu che in una monografia del 2001 ad Alpe Adria Cinema ebbi a definire il Pietrangeli romeno.
E naturalmente riprendiamo Yvonne Sanson, vera *femme de nulle part* per cui (lo si vede a ogni apparizione) il cinema è qualcosa in cui ci si può solo perdere. La adoriamo quando nei film minori in cui appare come per caso sta lì in campo a non sapere bene perché (vedasi il ruolo della madre in alcuni degli Al Bano-Romina Power). Solo lei poteva sdoppiarsi in *L'angelo bianco* di Matarazzo senza essere in nessuno dei due ruoli "se stessa". Solo lei, nei ruoli di madre, lo può essere di tutti e di nessuno. Lo splendore di Gianna Maria Canale, l'erotismo uterino di Eleonora Rossi Drago, lo sguardo sperduto di Marta Toren, la sensualità di Belinda Lee sono incarnazioni totali, laddove l'incertezza di Yvonne Sanson a darsi all'immagine fa sentire una presenza che mai entra del tutto nel cinema. Potrebbe congiungersi alle più fragili Sylvia Lopez, Daniela Rocca... fino alla Rosemary Dexter cui abbiamo dedicato la rassegna avendo appreso da poco della sua morte nel 2010 a Recanati dopo anni di lontananza da quel cinema in cui entrava con uno sguardo trattenuto (freddo, direbbe un insensibile).

Ma il discorso Titanus, proprio perché non ha nulla (per chi scrive) di celebrativo, rimane aperto ad altre scoperte: certamente ancora a lungo di Matarazzo, ma anche di autori appena accennati come alcuni dei citati, e di Ettore M. Fizzarotti, di Guido Brignone che nel programma evochiamo con un film che ben si unirebbe ai suoi Titanus, quell'*Inganno* la cui Trieste ha davvero un cuore di tenebra, con espliciti richiami (nella sceneggiatura del futurista Bruno Corra, del cameriniano Ivo Perilli e della matarazziana Liana Ferri) all'Africa («gli Stati Uniti d'Europa bisogna farli in Africa»), con una Tina Pica quasi bettedavisiana (in bel richiamo a *Io, mammeta e tu* di Bragaglia), con una Lili Cerasoli sacrificata nell'aborto clandestino (in un'agonia femminile che la unisce a quelle del Genina di *Tre storie proibite*, del Cottafavi di *Avanzi di galera* e del Comencini di *Persiane chiuse* e *La tratta delle bianche* nonché dei Gora registici), Lili Cerasoli che ha gli stessi nei di Yvonne Sanson sul mento; e con una canzone in cui Nilla Pizzi presta voce a una non riconosciuta bella attrice: «Inganno fu l'amore, inganno fosti tu, inganno quest'inutile gioventù...». Con *Clandestino a Trieste* dove la calcata, convincente teatralità di Guido Salvini s'incontra con la bella sceneggiatura di Fabbri e Vasile, e con *Trieste cantico d'amore* di Calandri (non potendo purtroppo vedere *Ombre su Trieste*), la città in cui riteniamo di vivere riceve dal cinema degli splendidi doni "in minore". Il film di Calandri finisce quasi come un inconsapevole *Gertrud* con gli amanti invecchiati, e in tutti questi film (anche nel Costa minore) vi sono presenze fisiche ferite o mostruose. A parte qualche concessione al clima d'epoca, i film (è il dono del cinema) vi sfuggono, basti evocare quanto si ode in quel film di clandestinità globale (girato in parte a Pisorno, in Toscana) che è *Clandestino a Trieste*: «un sangue misto, mezzo slavo, un po' latino e un po' anglosassone, cioè un romantico»...
La stessa capacità di sfuggire alle committenze propagandistiche si può cogliere in molti film italiani "di genere" sulla prima guerra mondiale. Rinviamo a un'ulteriore rassegna quelli dei "macmahoniani" Freda, Matarazzo e Cottafavi (di cui però accogliamo *La trincea* televisiva che, in modo quasi incredibile, eccedente ogni equilibrismo partitico, affidava a lui sia una delle prime dirette vidigrafate, capace di diventare anche metatelevisiva, nell'avvio del primo e allora unico Programma Nazionale della RAI, con *Sette piccole croci*, che l'avvio del Secondo Canale con appunto il film sulla prima guerra mondiale *La trincea* scritto da Giuseppe Dessì e prodotto da Angelo Romanò, sia poi anche della Terza Rete con il primo film prodottovi, in questa Regione per la Sede diretta da Guido Botteri, cioè *Maria Zef* da Paola Drigo con protagonista e riscrittore Siro Angeli: ma tutta la vicenda televisiva di Cottafavi, insieme a quelle di Rossellini, Emmer, Blasetti, Bragaglia, dell'ultimo De Benedetti da riscoprire, e di qualcun altro, a cominciare dal dirigente già commediografo Sergio Pugliese, dà alla TV italiana un'incontestabile e ahimè perduta dignità). Negli anni scorsi abbiamo già presentato i film di Giorgio Bianchi sulla guerra, e quest'anno presentiamo quello di Pino Mercanti, la cui vicenda di "soldati dormienti" ben si unisce a *Gloria. Apoteosi del Soldato Ignoto*, film in cui il discorso sulla guerra non potrebbe essere più atroce, nel seguire il viaggio attraverso il paese dello sguardo perduto del "milite eletto" da una madre come fosse suo figlio e insieme il corpo di tutti i caduti (proiezione su cui abbiamo voluto gli interventi vocali di Francesca Bergamasco, e non certo per qualche obbligo mondano di evento musicale sul muto; sfidiamo anzi la correttezza della velocità di proiezione pur di avere la fisicità pellicolare di questo film unico). Come nel miglior Luca Comerio (quello di *Dans la tranchée* soprattutto), il documentario nato dalla propaganda diventa sguardo assoluto del cinema. Vi sono molti cadaveri in decomposizione tra le riprese di Comerio, e la loro è presenza di una brutalità irrecuperata.
E rispetto a quella madre che in *Gloria* "riconosce" il proprio figlio, come la madre folle Liliana Gerace in *Torna!* di Matarazzo, ci spostiamo sulle madri della voce fuori campo di *I figli delle macerie* con la loro preghiera che non concede fughe: «che Dio vi salvi dal nostro dolore di madri morte!»: siamo evidentemente in presenza, con questo cortometraggio di Castellazzi, di uno degli atti più sovrani verso la storia umana che il cinema contenga.
Chi scrive ha avuto la fortuna di vedere come primo film della propria infanzia *Maddalena* di Genina (ricordo anche che chiesi a mia madre cosa significava la parola prostituta udita nel film, e lei mi diede una risposta evasiva, anche perché c'era il film da continuare a guardare). Non ne ho conosciuto il regista, morto poco dopo, ma ho conosciuto suo cugino, Mario Camerini, e considero sempre più questo incontro rivelatore. Ricordo le sue parole schive sulla "grande guerra" cui partecipò con fede da socialista che credeva nell'"ultima tra le guerre", e poi fu coinvolto negli attacchi alla baionetta ordinati da Cadorna, nei quali morì l'amico Gentili (coautore di *Le mani ignote*) mentre lui, salvandosi, guarderà a tutte le sfide della vita come a delle cose che al confronto potevano essere affrontate con serenità: mai sarebbe stato agitato sul set come per esempio Soldati; ma nemmeno avrebbe pensato a dei film su quella guerra (che invece Genina, che da essa rimase distante, poté girare). Ma possono bastare le immagini di guerra che egli gira per

I promessi sposi (dove un neonato cerca di succhiare il seno della madre uccisa) o l'insofferenza con cui si rassegna a girare quelle dell'impresa africana di *Il grande appello* (dove ciò che gli giustificò di girare il film fu lo spezzare il disco di *Giovinezza*). Dal volume di ricordi di Elsa De Giorgi, che s'intreccia con quello di Maria Denis, si apprende l'angoscia di Camerini al riapparire della (seconda) guerra, altra carneficina di cui sono immagini estreme quelle sulle Fosse Ardeatine in cui si decompone il corpo di Emanuele Caracciolo, cineasta da riscoprire.
Di Genina, che pure apparve sprovveduto di fronte alle ideologie, ci resta un cinema tra i più radicali nel percepire l'aggressione della distruzione sulla vita.
Abbiamo voluto mettere la rassegna sulla prima guerra mondiale sotto il segno di Elias Canetti, perché, oltre gli scrittori che hanno trattato direttamente quella vicenda (da Kraus a Gadda; ma rimandiamo ai bei testi di Mario Isnenghi e, su «Il Piccolo», di Fabio Cescutti, che rievocano i molteplici destini di scrittori e artisti caduti), Canetti indica in quelle masse di morti compresenti ai viventi (con forza filosofica superiore alla generosa utopia di Aldo Capitini) una fuoriuscita "dreyeriana" dagli esiti mortali della storia.
Ci sembra che il programma del festival di quest'anno espliciti più che mai come non vi sia distanza tra le epoche del cinema, esse sono compresenti nelle visioni di oggi, e il festival si rende luogo di questo riapparire.
Ci fa piacere che, oltre ad aver visto tradotta anche in amicizia la presenza di cineasti frequentati nelle precedenti edizioni (come Diane Sara, che ci visiterà da spettatrice, e Thomas Jenkoe, Roberto Caielli...), cogliamo anche quest'anno delle presenze da intercettare nel cinema che si fa oggi. Tariq Teguia, premio Anno uno, rende un unico universo cinema europeo, africano e americano, il suo è il cinema di quel pianeta che seppe cogliere Rossellini (ricordiamo le stupide risatine dei postsessantottini quando alla Mostra di Pesaro si vide per la prima volta la sua intervista ad Allende, e alla splendida domanda-incipit sulla terra-navicella con la sua umanità che vaga nello spazio, le parole del sommo Roberto furono sommerse dai "buuuh"). Teguia dà il miglior flusso ai movimenti, quelli delle primavere arabe, non si adagia su quanto le ideologie dominanti cavalcano dimostrando ogni volta di poterne essere solo travolte (e dopo aver incoraggiato ogni separatismo e ogni fondamentalismo, non sanno cosa fare di fronte ai loro esiti). Il film di Teguia si traduce in un lirismo anarchico, che a Trieste vorremmo vedessero anche i riscopritori di figure come Umberto Tommasini, Camillo Berneri e Luigi Calligaris (nel generoso documentario di Ivan Bormann e Fabio Toich).

Amedeo Nazzari in una foto dal set di *L'angelo bianco* di Raffaello Matarazzo

Ma già lo splendido *Urla mute* realizzato da Alessandra Vanzi (con noi anche in un omaggio alla madre poetessa, pittrice e meteorica attrice, messo in scena con la dolcemente furiosa Patrizia Bettini), e dall'ultimo Alberto Grifi, è un film che travolge tutte quelle aggressioni alla presenza femminile che malintese religioni innestano sulle arretratezze patriarcali. L'atto di quel film, che proponiamo con entusiasmo, può congiungersi a *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow, e al fugace transito terreno di Forugh Farrokhzad, grande poetessa e cineasta iraniana, che per noi conferma come tra i momenti del cinema più alti vi siano delle creatrici donne (Larisa Šepit'ko, Kinuyo Tanaka).

Pur sapendo che molti vedono nella durezza delle immagini pornografiche una convergenza complice con le violenze reali sui corpi femminili, ci sembra che su questo terreno agisca qualcosa che richiede di vedere nel cinema uno sguardo lenitore (come ha ben inteso il già in passato evocato Paul Schrader). Quando sono Rony Daopoulo o Annabella Miscuglio (cui preannunciamo un omaggio), o Carole Roussopoulos e la Delphine Seyrig regista (da noi in passato percorse) a sottolineare la violenza che c'è nell'immagine, il loro sguardo coglie una verità. Ma quando ciò si traduce in doxa, allora sono le immagini che turbano a imporsi come più vere. Siamo lieti di riproporre, per la prima e unica volta dalla coeva proiezione al Salso Film Festival, *I fantasmi del fallo* che è uno degli sguardi più veri su un set hard (che per il gruppo di autrici italiane compiva un'ideale trilogia con *Processo per stupro* e *AAA offresi*, lo stupidamente cancellato film sulla prostituzione con Véronique Lacroix). Trovo nel «Filmcritica» del gennaio 1983, nel referendum sui migliori film dell'anno, una mia menzione di *I fantasmi del fallo* che vi notava «la nostalgia della finzione di Dompat Sejourney e la conferma dell'estraneità alla finzione di Sabrina Mastrolorenzi», ovvero i due poli che nell'hard si esplicitano ma che sono la verità di tutto il cinema. Sono per me tra le ragioni profonde per cui l'hard "doveva" apparire nel cinema: è ovvio che in esso agiscono anche le ideologie del sessismo, le gabbie del sociale (evidenti negli hard "terzomondisti" di turismo sessuale, che il capofila dell'hard italiano Aristide Massaccesi ha applicato seppur con deviazioni; o oggi nel modo in cui la caduta dei muri ha reso Russia e Ucraina, Ungheria e Repubblica Ceca tra i luoghi capitali di un hard di flagranze di corpi). Ed è ovvio che quasi sempre i realizzatori dell'hard ne colgono solo i moventi più biechi, che è difficile trovare degli hard che siano compiutamente grandi film, ma ciò conferma che questo cinema sintomatizza il fatto che nell'immagine (ben più dell'intera immagine) conta il *punctum* che ci rende una

presenza centrale, e non solo come focalizzazione di un atto masturbatorio. Oggi la moltiplicazione accentuata delle immagini hard in rete rivela quell'infinità di presenze di cui il cinema si è da sempre eletto rabdomante. C'intenerisce l'affezione di Grattarola e Napoli (autori di un volume-summa tra i più indispensabili sul cinema italiano, e che siamo lieti di presentare insieme ad alcuni altri volumi "enciclopedici") verso il primo hard italiano ancora intrecciato ai generi, alle forme narrative e alle presenze attoriali del precedente cinema italiano; tuttavia riteniamo che la seconda fase non fosse solo più cinica e talvolta indifendibile, ma anche un esito necessario nel centrarsi sulle presenze oltre i residui di professionalità interpretativa, talvolta aggredendole ma anche rendendole più centripete all'immagine.

Quando abbiamo letto frettolose cronache e solitamente inaffidabili echi online sulla performance al Musée d'Orsay della lussemburghese Deborah De Robertis sotto il dipinto di Courbet, ci è sembrata subito una realizzazione fuori dell'ordinario, e secondo l'abitudine di non accontentarci delle chiavi di lettura più ovvie («provocazione», «esibizionismo» e affini) abbiamo cercato di vederne il video, e vi abbiamo colto un'intensità vera: non solo l'artista aveva avuto il coraggio di dire implicitamente «l'origine du monde c'est moi» (gesto che davvero ogni corpo femminile reale pretenderebbe) ma in quella spalancatura realizzava un approdo inverso alla secolare vicenda della pittura, in cui i corpi "preesistenti" nel reale rimanevano fuori campo rispetto al loro divenire dipinto, e vi univa un richiamo all'*Ave Maria* di Schubert per la voce di Maria Callas, e un bel testo, detto incessantemente, in cui riecheggia un «je suis toutes les femmes... je veux que tu me reconnaisses». E poi, a fronte dell'intervento censorio, lo sguardo fermamente disarmante e disarmato di Deborah è il segno della sua verità. La censura (ne sappiamo qualcosa da tutte le vicende anche cinematografiche) può ben diventare sottolineatrice delle ragioni di ciò che censura. Grazie a Deborah, I mille occhi potranno porre al proprio centro l'origine del mondo che già vi si trovava.

L'artista lussemburghese (che più che alle parole che le si chiedono sulla propria opera si affida al farla nella sua evidenza, giungendo a dirci commoventemente, alla richiesta di una biofilmografia, di non avere un passato, anche se su Vimeo possiamo vederne altri video e un ritratto, certamente degli abbozzi rispetto alla recente performance, ma in cui tuttavia, in *Les hommes de l'art*, in una delle videointerviste a personaggi maschili appare in uno specchio in tutta la sua flagranza) opera su un territorio che va oltre lo schermo del cinema, ma come ci capitò in

Deborah De Robertis

varie proiezioni passate del festival (per esempio con i video di Breda Beban nati per le gallerie d'arte) e come avverrà più volte quest'anno (con il film di Vanzi-Grifi e quello di Maresco-Scaldati nati a teatro), siamo convinti che lo schermo rilancerà ulteriormente la forza di queste produzioni (si è visto che può rilanciare in forza anche le debolezze: il video così mondano di Paris Hilton vi diventava auratico; e confidiamo che il film in uscita di Maresco su Berlusconi, da noi anticipato l'anno scorso, renda auratico Silvio superando i sottotesti – rispetto al reale – da Moretti in giù).

Da una giovane autrice sarda (che anche perciò auspichiamo realizzi un incontro con l'opera di De Seta), Claudia Marelli, arriva al festival il dono del film che contiene uno dei più bei passaggi dal fuori-campo all'ingresso in campo, quando *Emmaus* (con la giusta evocazione biblica del nome) si esplicita da documentario a flagranza di presenze, e l'autrice da intervistatrice fuori campo vi diventa "attrice", sguardo che si fa vedere.

Nel programma di quest'anno saranno inoltre esplicitamente presenti i due poli più geniali del pensiero sul cinema: quello di Rohmer che di Bazin compie la rivoluzione copernicana nello sguardo sul cinema esigentevi il reale, e quello di «Présence du cinéma» che, come ben dice Olaf Möller (ma già lo evidenziò Louis Skorecki), fu la vera *politique des auteurs*. Benché si debba completarla con le basi hitchcocko-hawksiane e rosselliniane-renoiriane di Rivette, con l'opzione Minnelli-Cukor di Domarchi-Douchet, con le felici intuizioni di Delahaye e Fieschi, con l'immergersi in Lubitsch di Truffaut, con le intuizioni uniche di Godard, con la centralità fordiana in Tailleur e Comolli... e, aggiungiamo, con il gesto di Angelo Raja Humouda che da questa Italia per primo indicò direzioni non derivate: dedicò una rassegna a Pabst, elesse la centralità di Griffith, e fino alla morte s'impose la lucida follia di cogliere nel cinema il luogo in cui la storia umana trovava interpretazioni vere (ricordo ancora una proiezione in cui uscì convinto di *The Search* di Zinnemann, ricordo il suo occuparsi di pellerosse e Rosa Bianca, e ci resta l'evocazione di Livio Jacob e Piera Patat del suo dedicarsi a un "regista ONU" su cui non troviamo nulla da nessuna parte, certo Joseph O'Brien). Scusaci, Angelo, per tutti i tuoi doni che non abbiamo saputo accogliere.

Della citata grande rivista «Présence du cinéma» ospitiamo quest'anno i due critici più marcanti: il fondatore della serie macmahoniana Michel Mourlet già autore sui «Cahiers» dell'aurorale testo *Sur un art ignoré* poi nel volume omonimo, e (accogliendolo attraverso i suoi testi) Jacques Lourcelles. Sono loro, oltre ad aver indicato

nel cinema americano alcuni dei massimi autori sino ad allora liquidati come "professionisti" da una critica insensibile (e tra essi Ida Lupino e l'Edward Ludwig su cui ci auguriamo di poter tornare in futuro), ad aver riconosciuto i geni del cinema italiano che la critica italica dileggiava (Cottafavi, Freda, Matarazzo). Il caso Eichhorn, poco più che nominato in un elenco del pantheon, è la prova di come gli azzardi possano essere serissimi se chi li fa è un bravo giocatore (a proposito del poker d'assi indicato dalla rivista in Lang, Preminger, Losey e Walsh, cui oggi si possono magari preferire McCarey e Dwan, ma l'indicazione conserva tutta la sua fertilità). La proiezione di un raro Eichhorn in versione italiana, proveniente dalla Cineteca Griffith fondata da Humouda, ci consentirà anche una chiosa derobertisiana (ci riferiamo a Francesco, regista di cui abbiamo dovuto rinviare la personale per lo stato molto incompleto del proiettabile) poiché ne è protagonista la brasiliana Vanja Orico, che nello stesso periodo gira, oltre a un altro Eichhorn, *Yalis la vergine del Roncador*, convergente esotismo del cineasta pugliese.
Il pensiero di Rohmer, che prima di divenire grande regista fu grande teorico del cinema, è ripreso esplicitamente nel programma attraverso il suo testo fondamentale *Le celluloïd et le marbre*. I mille occhi si sono da tempo precisati nel rapporto tra cinema e arti, e riteniamo d'intendere questo rapporto come qualcosa che già appartiene al cinema, non certo come un rapporto mimetico o di subordinazione culturale. Raffaele Andreassi è stato con Luciano Emmer il regista italiano che più conseguentemente ha inteso l'appartenenza del cinema all'universo delle arti. Forse è un limite estrapolare solo i lungometraggi (di cui due "di finzione") dalla sua ampia produzione in cui si superano le barriere tra cinema e televisione, tra documentario e finzione, e tra durate dalla più breve alla più lunga. Ma lo facciamo nella consapevolezza che Andreassi vada conosciuto tutto, e che partire dai lungometraggi sia solo una sottolineatura della sua forza. Come a dire che il cinema italiano trova in lui (e in Elio Piccon) una via radicale dentro lo stesso lungometraggio a soggetto. Vederli per credere: Adriano Aprà ha da tempo indicato l'importanza del regista, e noi riteniamo che *I piaceri proibiti* si unisca a *Amore mio* di Matarazzo e *Anima nera* di Rossellini tra le punte del cinema italiano degli anni '60: delle punte consapevoli di ciò che l'acquisizione di centralità nel cinema italiano di Antonioni, Visconti e del miglior Fellini (cioè *La dolce vita*) ha rappresentato, ma allo stesso tempo capaci di andarvi oltre. Forse vedremo prima o poi la ricostruzione di ciò che *L'amore povero* sarebbe stato, ma già nella sua mutazione in *I piaceri proibiti* siamo in presenza di un film straordinario.

Del citato Antonioni vedremo quest'anno i due film più brevi in assoluto: un ritrovamento inaspettato che ci confermerà (come disse a Locarno Bernard Eisenschitz introducendo *Le amiche*) che si è trattato di un regista di un'ampiezza di registri superiore alla sua fama di autorialità. Egli è stato anche il regista che più ha percepito (da marxiano più dei marxisti) la base economica strutturale della realtà italiana: da *Sette canne, un vestito* a *Il grido* attraverso la trilogia a *Il deserto rosso*. Che questo regista etichettato negli anni '60 «dell'incomunicabilità» sia stato scelto qualche anno prima per promuovere l'ingresso nella comunicazione giornalistica dell'ENI di Enrico Mattei è (forse per tramite del parmense Pietro Bianchi, critico italiano tra i meno ovvi coinvolto nell'impresa di «Il Giorno» che ben poteva scommettere sul ferrarese) una bella evidenziazione di come il cinema italiano, finché ha saputo essere anche specchio dell'Italia, si è nutrito di felici paradossi. Questi due corti (unica commedia di Antonioni, fiero di essere spiritoso nella vita anche se i film non sembravano darlo a vedere e tuttalpiù venivano presi per involontariamente comici, e unico suo film di montaggio) sono realizzati l'anno prima del suicidio di un operaio in paesaggio industriale in *Il grido*.
La presenza del cinema italiano nei nostri programmi è sempre più estesa, dunque: anche se il Ministero dei Beni Culturali non ci finanzia col motivo inventato che non promuoveremmo sufficientemente il cinema italiano. Ma, per quanto ci si possa passare in serie B o persino C in minacciati "parametri oggettivi" dei finanziamenti pubblici, noi di cinema italiano continueremo a occuparci perché è la nostra autentica Heimat: il cinema italiano in cui crediamo, beninteso, del passato e del presente, non un cinema che solo per il fatto di essere prodotto qui vorrebbe rappresentare il paese. Si studino, questi signori, in cosa è consistita la grandezza della Titanus, che non temeva che per ogni film i conti non quadrassero, che anzi rimescolava le carte sapendo che il cinema non è l'arte di far quadrare i conti.
Anche gli sbagli di Goffredo Lombardo meritano rispetto. Se non si è accorto di Cottafavi o Andreassi, se (pur col viatico del grande Zurlini) non è andato oltre il varo progettuale per l'"allievo" Gianni Da Campo (il grande autore veneziano che l'anno scorso abbiamo omaggiato e di cui piangiamo la perdita), se si è erroneamente disamorato di Matarazzo come se il suo nome toccasse troppo una resa dei conti col padre Gustavo, egli ha non solo lasciato un insieme di opere notevole (molti a Locarno si stupivano dell'ampiezza di realizzazioni di valore), ha anche lasciato la cocciuta persistenza di un marchio in cui vicenda familiare e vicenda produttiva s'intrecciavano.

Tuttavia, quanto I mille occhi riescono a realizzare è solo una minima parte di quanto andrebbe fatto (e, se ci fosse una maggior consapevolezza generale, potrebbe essere davvero fatto).
Il rapporto tra campo e fuori-campo è alla base del cinema, e l'infinitezza del secondo non è in contraddizione col desiderio di estendere il primo.
Concludiamo anche quest'anno ricordando il passaggio al grande fuori-campo di cineasti amati: oltre al citato Da Campo, il sommo Alain Resnais, Augusto Tretti, Roman Vlad, Giuliano Gemma (che omaggeremo con *L'arciere di fuoco* di Ferroni in cui occasionalmente si autodoppia), Peter O'Toole, Arnoldo Foà, Mickey Rooney, e una miriade di presenze femminili: Norma Bengell, Rossana Podestà, Eleanor Parker, Lorella De Luca, Aiche Nana, Kate O'Mara, Peaches Geldof, Federica Giacomini, Tatijana Samoilova, Ultra Violet, Lauren Bacall, Veronica Lazar... (elenco di *puncta* estraneo a pretese di completezza).

Un mondo di incommensurabili presenze

[RoGoPaG] Illibatezza

Regia, sceneggiatura: Roberto Rossellini; *fotografia:* Luciano Trasatti; *musica:* Carlo Rustichelli; *interpreti:* Rosanna Schiaffino, Bruce Balaban, Maria Pia Schiaffino, Gianrico Tedeschi, Carlo Zappavigna; *produzione:* Arco Film/Société Lyre Cinématographique; *origine:* Italia/Francia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 33'.

Didascalia iniziale: «L'uomo di oggi frequentemente è oppresso da una indefinibile angoscia e, nel travaglio quotidiano, l'inconscio gli suggerisce un rifugio che lo protesse e lo nutrì: il grembo materno. Per quest'uomo, privo ormai di se stesso, anche l'amore diventa la piagnucolosa ricerca del grembo protettore. Alfred Adler».

«Rossellini non credeva nel cinema come specchio scuro, come riflesso e raddoppiamento enigmatico del reale. Non credeva nell'incomunicabilità, non credeva nelle afasie, nei lapsus, nei traumi del linguaggio. [...] Nel difendere la televisione, criticava il cinema come apparato magico, sala oscura, luogo rituale, ventre materno, rifugio regressivo di uomini che sono ridiventati bambini, infanti, cioè privi di parola, privi di razionalità; e in questo senso era portato a criticare il proprio cinema come ancora pregno di elementi magici, casomai di quella forma speciale di magia che fa dire, per esempio di fronte a *Paisà*, "com'è reale", quando invece non è realtà ma pellicola proiettata sullo schermo quella che ci sta di fronte. [...] Questa critica del cinema come apparato magico e irrazionale, come forza maligna se non addirittura demoniaca, Rossellini non l'ha fatta solo a parole ma l'ha addirittura messa in scena nell'ultimo film girato per il cinema (prima di *Anno uno* e *Il Messia*), e cioè *Illibatezza*, l'episodio di *RoGoPaG*. In questo suo addio allora definitivo al cinema, Rossellini esibisce il cinema in una scena rivelatrice, quando il protagonista si proietta addosso, proprio sul corpo, l'immagine della donna che desidera ma che non è capace di possedere. Il cinema insomma è una forma di masturbazione, è il segno dell'impotenza, dell'incapacità di vivere».

Adriano Aprà, *Dal cinema alla televisione*, in Edoardo Bruno (a cura di), *Roberto Rossellini. Il cinema, la televisione, la storia, la critica*, Città di Sanremo, Sanremo, 1980

A Question of People

Regia: Roberto Rossellini, [Beppe Cino]; *commento, montaggio:* B. Cino; *produzione:* United Nations Fund for Population Activities; *origine:* USA, 1974; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 125'.

Didascalia iniziale: «Roberto Rossellini inaugura un dialogo in forma di film in occasione del World Population Year delle Nazioni Unite. Questo studio della condizione umana è stato realizzato con il sostegno dello United Nations Fund for Population Activities».
Didascalia finale: «Siete invitati a rispondere a questo film attraverso i vostri film – o le vostre lettere – da inviare a World Population Year Secretariat, United Nations Fund for Population Activities, 485 Lexington Av., New York, NY 10017».
Noto anche col titolo *The World Population*, il film è stato proiettato a Bucarest alla conferenza dell'Organizzazione delle Nazioni Unite sulla popolazione mondiale. Girato in diverse occasioni in Brasile (da Giampaolo Santini), in Africa (da Renzo Rossellini jr) e alla Rice University (conversazioni di Roberto Rossellini con due scienziati), il film include anche materiali girati in India da Roberto Rossellini e Aldo Tonti nel 1957, e documenti di repertorio della NASA e sovietici. Una versione di 28 minuti è stata realizzata col titolo *People: A Matter of Balance*, montaggio di Michael Heywood, con un nuovo commento di Heywood e V. Tarzie Vittachi, per la Human Settlements Agency dell'ONU, con la precisazione «from filming by Roberto Rossellini».

Eva la verità sull'amore
(Der Arzt stellt fest...)

Regia: Aleksander Ford; *soggetto:* Walter M. Diggelman; *sceneggiatura:* David Wechsler, W. Diggerlman; *fotografia:* Eugen Schüfftan; *musica:* Robert Blum; *interpreti:* Tadeusz Lomnicki, Sabine Bethmann, Charles Regnier, Franz Matter, Vera Jesse; *produzione:* Praesenz/Fino/CCC Film; *origine:* Svizzera/ RFT, 1966; *formato:* 35mm, b/n e col.; *durata:* 89'.
Copia 35mm da La Cineteca del Friuli (Fondo Cappai).

«Non passerà molto e gli specialisti si troveranno a dover esaminare un fenomeno "nuovo" (almeno per il nostro paese) della comunicazione di massa: il capitolo del film ginecologico. Il precedente clamoroso (sotto il profilo della resa al botteghino, s'intende) è stato quello di *Helga*, il film che rivela *tutto* sulla "sfera intimissima di una giovane donna". Ad una stretta incollatura, giunge ora *Eva, la verità sull'amore*, una coproduzione svizzera-tedesca diretta dal polacco Aleksander Ford. Una firma, quindi, di rilievo a sostituire l'inedito E.G. Bender (ideatore di *Helga*) e a dare, in certo senso, autorevolezza spettacolare ad una sorta di rapporto professionale che, non a caso, nell'originale si intitolava, senza vena di commerciale malizia, "Un medico constata". [...] *Eva*, rispetto a *Helga*, accentua sensibilmente i motivi romanzeschi e, eccezion fatta per alcuni inserti strettamente scientifici (di cui uno a colori che insinua il sospetto di manomissione operata in Italia rispetto al testo d'origine), allinea una serie di personaggi femminili, i quali potrebbero agevolmente sostenere il peso di un film a episodi incentrato sul tema della donna-madre. [...] La differenza fra *Eva* e i fumetti per piccolo e grande schermo [...] ristà nel fatto che certe situazioni servono per avviare brevi conferenzine a tema: l'aborto, il sesso, la felicità coniugale, la "pillola", gli organi riproduttivi, la fecondazione. Tirate non proprio convincenti, per la schematicità dell'argomento e per l'avvertibile volontà a passare oltre onde fare posto all'azione seguente, ma neppure volgari o troppo grossolane».

Claudio Bertieri, «Film Mese», n. 17, maggio-giugno 1968

MØDREHJÆLPEN

Regia, sceneggiatura: Carl Theodor Dreyer; *fotografia:* Verner Jensen; *musica:* Poul Schierbeck; *voce:* Ebbe Neergaard; *produzione:* Nordisk Film; *origine:* Danimarca, 1942; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 12'.
Copia dvd (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

«Girato nell'estate del 1942, questo film di dodici minuti illustrava le possibilità che l'istituzione chiamata appunto Mødrehjælpen (Assistenza alle madri) offriva alle donne incinte non sposate raccontando la storia della giovane Erna, che aspetta un figlio da un uomo che non vuole più saperne di lei. Disperata, la donna si reca da un'assistente del Mødrehjælpen per ottenere l'interruzione della gravidanza. L'assistente riesce a calmarla, a farla ragionare, a ridarle speranza, e alla fine la convince a mettere al mondo il bambino. In un primo tempo si prende in considerazione la possibilità di un'adozione, ma dopo la nascita questa eventualità viene scartata. Erna viene momentaneamente affidata a una casa per ragazze-madri. Qui la si aiuta, materialmente e moralmente, ad affrontare il suo nuovo compito. [...] I personaggi e gli avvenimenti del cortometraggio sembrano alludere alla storia personale del regista. E questa storia egli la riscrive come avrebbe voluto che si fosse svolta. Se sua madre Joséphine avesse vissuto cinquant'anni più tardi non avrebbe abbandonato Carl Theodor, e non sarebbe morta in seguito a un'interruzione di gravidanza. Dreyer non avrebbe così avuto l'infanzia che ha conosciuto, abbandonato, orfano e privato dell'amore. Dietro il tono neutro e didattico del film, l'immaginazione del regista ricostruisce un sogno vertiginoso: vivere in compagnia di Joséphine Nilsson. La fantasia si confonde con la realtà. Il ghiaccio brucia come il fuoco».

Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990

L'arte di Raffaele Andreassi

L'ARTE DI RAFFAELE ANDREASSI
di Fulvio Baglivi

Presentare l'opera di Raffaele Andreassi partendo dai suoi lungometraggi potrebbe apparire un esercizio crudele. Avrebbe ragione chi lo definisce un talento inespresso che riuscirà a girare soltanto due film di fiction di durata media.
Seguendo gli standard Andreassi sarebbe un documentarista noto soprattutto per aver fatto scoprire con il suo documentario *Lo specchio, la tigre e la pianura* (1960) il pittore naïf Antonio Ligabue. Da lì in poi sarà considerato un esperto del documentario d'arte, come conferma il suo ultimo film, un documentario di ben tre ore sulla pittura naïf lungo le sponde del Po, *I lupi dentro* (2000). Dalla fine degli anni '60 lavorerà soprattutto per la RAI, firmando alcune inchieste approfondite sul calcio (*La palla è rotonda*, 1973), gli USA negli anni '70 (*Aspetti di vita americana*, *Vita in USA*), innumerevoli servizi per rotocalchi sportivi e culturali di cui tanti sulla pittura contemporanea. Il suo lungometraggio più noto, *Flashback* (1969), storia di un soldato tedesco morente mentre batte in ritirata dall'Italia del 1945, partecipò al Festival di Cannes, in concorso, ma ebbe scarso successo commerciale e rimase fuori dalle mode critiche del momento. Il cinema di Andreassi vive proprio nelle pieghe di un percorso sempre segnato da regole imposte dall'esterno, innanzitutto produttive ed economiche, costretto a confezionare un prodotto riconoscibile che cela al suo interno lo sguardo silenzioso, severo e curioso come quello di un bambino, del suo autore.

È banale affermare che Raffaele nacque troppo presto per far parte della Nouvelle Vague e troppo tardi per partecipare a quella festa di libertà che fu il cinema italiano nei primissimi periodi successivi alla liberazione, ma è altrettanto vero che la data di nascita ne condiziona la carriera artistica e lo spinge ancor più fuori da quel tempo attuale che mal sopportava e ancor meno amava. Comunque anche la sorte ha giocato e continua a giocare la sua parte: il primo lungometraggio, *Faccia da mascalzone*, Andreassi non lo firma, risultando coregista (ma non solo). Se *L'amore povero* fu trasformato, a forza di tagli, in *I piaceri proibiti*, *Flashback* risultava difficile da "collocare" e passò praticamente inosservato, condannando Andreassi alla televisione. Il diario/countdown *I lupi dentro* racconta proprio questo percorso ostinato e controcorrente, tra personaggi emarginati, lacerti di un mondo scomparso. È forse l'epilogo l'unico appiglio di partenza di quest'opera frammentata, aggrovigliata, nascosta.

FUORI CAMPO

FACCIA DA MASCALZONE

Faccia da mascalzone (1956) consiste per la maggior parte di materiale ricavato da 3 episodi della serie televisiva britannica *Douglas Fairbanks Jr Presents*. Fairbanks era stato un assiduo frequentatore della Gran Bretagna fin dal 1934, quando vi aveva girato *Catherine the Great*, e nei primi anni '50, ben consapevole dell'importanza ormai crescente del mezzo televisivo, il divo aveva formato in Inghilterra una sua società, la Douglas Fairbanks Productions, con lo scopo di produrre brevi telefilm per il mercato inglese e americano. Stabilita la propria sede nei British National Studios di Elstree, nella periferia di Londra, Fairbanks inizia così a produrre per la NBC una serie di cortometraggi della durata di circa 25 minuti ciascuno, trasmessi in America a partire dal gennaio 1953 nella serie *Rheingold Theatre*. Questi telefilm saranno trasmessi in Gran Bretagna solo dal 1955, in una serie ribattezzata *Douglas Fairbanks Jr Presents*, anche se alcuni cortometraggi erano già apparsi nei cinema, rimontati per dar vita a film composti da due o tre episodi. *Faccia da mascalzone* sembrerebbe invece un compendio realizzato appositamente per il mercato italiano, perché in Gran Bretagna non risultano altri lungometraggi composti dagli stessi tre episodi inclusi nel film (*Big Nick, The Treasure of Urbano* e *Together*), tutti peraltro girati in Italia. Il primo e il terzo degli episodi sono diretti da Lance Comfort, che funge inoltre da produttore per il secondo (la regia è di Harold Huth), con gli intermezzi che collegano i vari episodi presumibilmente realizzati da Andreassi, che proprio per questo sarebbe stato accreditato come regista. (John Oliver)

I PIACERI PROIBITI

Regia: Raffaele Andreassi; *sceneggiatura:* Callisto Cosulich, Ottavio Jemma, R. Andreassi; *fotografia:* Giuseppe Aquari; *montaggio:* Jolanda Benvenuti; *musica:* Piero Umiliani; *produzione:* Lucio Marcuzzo per Publi Italia; *origine:* Italia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 75'. Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Il film in bianco e nero *L'amore povero*, che il produttore e i distributori presentarono sul circuito cinematografico nazionale con il titolo equivoco *I piaceri proibiti* nonostante le violente reazioni degli autori, era nato dalla collaborazione tra Callisto Cosulisch e me a cui si aggiunse, nell'elaborazione dei testi che formavano un grosso brogliaccio e non una vera sceneggiatura, Ottavio Jemma. Per alcuni mesi conducemmo un'inchiesta ampia e approfondita nella città di Roma, avvicinando passeggiatrici di giorno e di notte. Questa ricerca sarebbe stata poi la base portante della storia cinematografica che prevedeva 6 episodi, scelti tra i racconti che quelle donne avevano raccontato. La domanda principale che Cosulich e io avevamo rivolto alle donne intervistate era stata: tra gli uomini che avete incontrato da quando vi siete dedicate al vostro mestiere, quali vi sono rimasti più impressi, e perché? Dalle tante risposte, molte irripetibili e sconvolgenti, sono stati scelti alcuni episodi di vita che insieme potevano fornire un florilegio di situazioni vario e indicativo di un mondo ai margini dei sentimenti più semplici, ma anche delle deviazioni psichiche e sessuali più frequenti. [...] La troupe de *L'amore povero* era poco più di una troupe da documentario, ma formata da ottimi collaboratori. Girato per una buona parte a mano, da me, con l'insostituibile Arriflex, il film utilizzò nelle parti di contorno, esclusi un

paio di casi, attori non professionisti. Il pericolo, nell'affrontare un tema così abusato come quello della prostituzione, era duplice: indulgere in atteggiamenti di assoluta comprensione verso quelle donne, oppure irrigidirsi su posizioni moralistiche di facile condanna. Ritengo di aver evitato ambedue queste difficoltà, spostando il fuoco del discorso a una particolare attenzione sull'uomo».

Raffaele Andreassi, in Stefania Parigi (a cura di), *100 anni di nuovo cinema italiano*, Mostra internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1994

FLASHBACK

Regia, fotografia, montaggio: Raffaele Andreassi; *sceneggiatura:* R. Andreassi, Maurizio Barendson, Callisto Cosulich, Nelo Risi; *musica:* Bruno Nicolai; *interpreti:* Fred Robsham, Pilar Castel, Sandra Dal Sasso, Dada Gallotti, Gianni Cavina; *produzione:* Bernardino De Arcangelis, Giovanni Massari per Ascot/Cineraid; *origine:* Italia, 1968; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 106'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Un gruppo di soldati tedeschi si sta ritirando sotto il fuoco nemico, di notte. Il comandante ordina che uno di loro rimanga indietro a fare il "cecchino" da un grosso albero. Il soldato sale sulla pianta, si sistema e si addormenta. Il mattino dopo, quando si sveglia, non ode più nessun rumore: la battaglia si è allontanata. [...] Forse per il concorrere di alcune circostanze esterne – vicinanza di date, presentazione al Festival di Cannes – non è possibile evitare per *Flashback* l'accostamento a *Dillinger è morto*. L'elemento comune, la storia di un solo personaggio narrata nel dettaglio del singolo gesto, è evidente e non può essere ignorata. [...] *Flashback* – nonostante il titolo – prescinde dal cinema: un uomo solo sopra un albero pensa. I suoi pensieri, tradotti talvolta in atti, ma altre volte semplicemente intuiti, sono materia sufficiente di racconto. Intendiamoci: "prescindere dal cinema" non va preso alla lettera, altrimenti mi si potrebbe facilmente obiettare che è una caratteristica del cinema tradurre i pensieri in immagini, magari proprio con il deprecabile "flashback". Dirò meglio che nei suoi momenti migliori il film supera il cinema tradizionale, senza aver paura né dell'immobilità né del silenzio. E a correggere ulteriormente la parola "prescinde" dirò che vi è ad esempio un ottimo pezzo di cinema tradizionale [...]: durante la solitaria perlustrazione del paese abbandonato, il ragazzo sente un rumore ritmico, una specie di battere, che rivela la presenza di qualcuno. Ne ricerca l'origine, vi è qualche momento di curiosità, di tensione, quasi di *suspense*. [...] Che cosa era? L'autore non lo dice, lasciandoci nell'incertezza; anche se tutto fa credere che da quelle parti non vi fossero abitanti del paese. Nel cinema tradizionale infine rientrano i "flash" (che nell'edizione che ho visto erano in parte virati, non so se nelle successive siano stati riportati a colori normali): molto bello quello in cui la ragazza appare come evocata dal disegno a grandezza naturale fatto con un gesso su una pietra del torrente, meno riusciti quelli dei ricordi di guerra e di violenza sulla popolazione civile. Il resto del film è frutto

assolutamente personale di un autore. [...] Non vi è dubbio, in altre parole, che *Flashback* va interpretato come racconto poetico e non come racconto psicologico».

Riccardo Redi, «Film Mese», n. 28-29, maggio-giugno 1969

I LUPI DENTRO

Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, voce: Raffaele Andreassi; *musica:* Renato Giorgi; *produzione:* Mario Cavazzuti per Union Contact; *origine:* Italia, 2000; *formato:* 16mm, col.; *durata:* 180'.
Copia 35mm (da 16mm) da Cineteca Nazionale.

«A conferma della invisibilità e dell'invalicabilità delle gabbie, potremmo proporre le immagini strazianti del carnevale festeggiato in un cronicario della Bassa Padana, popolato da anziani e da dementi, per l'occasione tutti in maschera. È una sequenza de *I lupi dentro*, un titolo, quello del film di Andreassi, che sembra esprimere con altri termini il concetto della "seconda ombra", della "interiorità illegittima" [...]. In quella sequenza Andreassi descrive il presente di una contrada, dove alcuni "matti" sono da sempre slegati e vivono una vita randagia sulle rive del Po, facendo i rubagalline col calar della nebbia, ma anche suonando la chitarra nelle osterie, oppure dipingendo i loro quadri naïfs, che ritraggono il più delle volte natura e soggetti immaginari, frutto di una fantasia stimolata magari da qualche bicchiere di lambrusco. Nessuna fregola sociologica nella descrizione di questa umanità che si è asserragliata in un esilio senza compromessi e di cui ad Andreassi non interessano la cause: gli basta amarla, questa umanità, amarla come poeta e come pittore, prim'ancora che come cineasta. [...] *I lupi dentro* non è soltanto un viaggio nel presente di quelle regioni. Le immagini di Andreassi legano in modo indissolubile il presente al passato, richiamandosi anche alle trascorse peregrinazioni del regista, che proprio lì aveva girato i suoi documentari più belli. Il suo diviene pertanto un viaggio nel tempo, oltre che nello spazio: la ricerca di un tempo, che non è perduto, ma che continua a coesistere (sia pure malamente) con i segni più invadenti della modernità. Quasi per sottolineare la estrema personalizzazione di questo viaggio, [...] Andreassi interviene con la propria voce, così diversa da quella dei dicitori televisivi, a fare domande, a sollecitare la memoria dei presenti, a far loro ripetere ciò che ricordano dei personaggi nel frattempo scomparsi. Come – ad esempio – l'ormai mitico Ligabue, che il regista aveva a suo tempo pedinato a lungo, ritraendolo all'opera in due documentari: *Lo specchio, la tigre e la pianura* (1960) e *Antonio Ligabue, pittore* (1965)».

Callisto Cosulich, *Fuori dal coro. Agosti, Andreassi e Baldi*, «Bianco & Nero», luglio-agosto 2000

[LA PALLA È ROTONDA] IL PIÙ BEL GIOCO DEL MONDO

Regia, fotografia: Raffaele Andreassi; *testi:* Maurizio Barendson; *montaggio:*

Rinaldo Berto; *interventi:* Nereo Rocco, Helenio Herrera; *voce:* Gianni Bonagura; *produzione:* Mario Cecchi Gori per RAI; *origine:* Italia, 1973; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 60'.
Copia BetaSP da Fuori Orario.

Prima puntata, *Il più bel gioco del mondo*.
Forse l'unica inchiesta approfondita sul gioco del calcio realizzata in Italia. Suddivisa in cinque puntate, *La palla è rotonda*, prova a guardare attraverso e intorno alla sfera di cuoio che catalizza così tanta passione e di conseguenza moneta. Andreassi interroga i maggiori tecnici/teorici dell'epoca come Helenio Herrera e Nereo Rocco partendo dall'assunto che il calcio è un fenomeno epocale, crogiolo di storie e sentimenti che ne fanno il più bel gioco del mondo. Come sempre nelle sue opere, il lavoro di Andreassi si concentra sulle immagini, il regista si occupa personalmente delle riprese, portando avanti la sua ricerca personale iniziata qualche anno prima come curatore di alcuni servizi per il rotocalco *Sprint*. Da bordo campo Raffaele filma le fasi del gioco meno salienti, i movimenti senza palla, i trucchi psicologici che fanno di un calciatore un campione; lasciando intatto il mistero e il fascino magnetico e caotico del pallone. (Fulvio Baglivi)

Una lupa dentro.
Lo scudo rifrangente della Titanus

CHI È SENZA PECCATO...

Regia: Raffaello Matarazzo; *soggetto:* dal romanzo di Alphonse de Lamartine; *sceneggiatura:* Aldo De Benedetti; *fotografia:* Rodolfo Lombardi; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Salvatore Allegra; *interpreti:* Yvonne Sanson (voce Dhia Cristiani), Amedeo Nazzari, Mario Ferrari, Enrica Dyrell (voce Andreina Pagnani), Françoise Rosay (voce Giovanna Scotto), Aldo Nicodemi (voce Emilio Cigoli); *produzione:* Labor Film/Titanus; *origine:* Italia/Francia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 100'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Lamartine scrisse *Geneviève, memoires d'une servante* nel 1851; il poeta della *Méditation* e delle *Harmonies* si era condannato, in questa ultima fase della sua vita, ai *"travaux forcés litèraires"*, come disse. La politica non lo tentava più e la poesia gli si era inaridita dentro. Da quel corto "romanzo sociale" che egli intitolò *Geneviève*, dedicandolo a Reine-Garde, ora si è tratta una "libera riduzione" per il cinema, sceneggiata da Aldo De Benedetti. Il film è stato diretto da Raffaello Matarazzo e interpretato da Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson, lo stesso regista e gli stessi attori di *Tormento*, *Catene* e *I figli di nessuno*. Questi nomi e questi titoli spiegano il tonto, il gusto e la sostanza del film derivato dal racconto di un secolo fa. I "contrasti delle passioni", come in questo caso si dice, sono divenuti emozioni violente e fatti e persone si inquadrano negli schemi del melodramma popolare. Genoveffa ha cambiato nome, è divenuta Mari, soda e sana montanara. Perché la reputazione di sua sorella Lisetta, sedotta da un giovane aristocratico, non patisca onta, accetta di fingersi madre del bambino nato dagli amori dei due. E spinge la simulazione sino al punto che suo marito Stefano, emigrato al Canadà, creda alla sua colpa e la ripudii. [...] Le mille occasioni che la logica avrebbe offerto alla verità di avere il sopravvento sono meticolosamente evitate, perché la sofferenza di Maria sia duratura e la commozione delle platee smoderi nei singhiozzi. Nel rispetto di una formula di dozzinale successo, il film *Chi è senza peccato...* è congegnato con satanica abilità. [...] Il paese montano è quello di Courmayeur, con lo sfondo del Monte Bianco; ai realizzatori è piaciuto tanto che lo hanno utilizzato così per l'azione immaginata in Italia come per quella canadese. Tutta la montagna è paese».

Arturo Lanocita, «Il Corriera della Sera», 27 gennaio 1953

CONVERGENZE PARALLELE

GRAZIELLA

Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* dal romanzo di Alphonse de Lamartine; *sceneggiatura:* Suso Cecchi d'Amico, Sandro Continenza, Enrico Medioli; *fotografia:* Mario Bava; *montaggio:* Gabriele Varriale; *scenografia:* Veniero Colasanti; *musica:* Alessandro Cicognini; *interpreti:* Maria Fiore, Jean-Pierre Mocky, Elisa Cegani, Tina Pica, Francesco Tomolillo, Franco Nicotra, Vittorio Vaser, Nanda Primavera, Michele Sakara, Eduardo Passarelli, Enzo Maggio; *produzione:* Giovanni Adessi per Trionfalcine; *origine:* Italia, 1954; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'.
Copia 16mm (da 35mm) della Cineteca Griffith.

«L'atteggiamento di Bianchi verso il genere trionfante nei primi anni Cinquanta è significativo: non ancora specializzatosi nella commedia come sarà negli anni successivi, il regista però non lo affronta mai di petto, anzi sembra cercare una propria via con un paio di adattamenti di commedie anni dieci di Dario Niccodemi (*La nemica* [1952] e *L'ombra* [1954]), e addirittura di un classico di Lamartine (*Graziella* [1954]). Dei primi due, è soprattutto il secondo a entrare in relazione col mélo contemporaneo, con il tema della malattia, che come al solito lega anima e corpo. *Graziella* sembra invece decantare l'oleografia del genere napoletano nelle sue radici nobili, turistiche, dei narratori stranieri ottocenteschi, compiendo nello stesso tempo una singolare operazione di sublimazione del neorealismo con i suoi pescatori dell'isola, e l'amour fou della povera Maria Fiore, icona di *Due soldi di speranza*, per il poeta romantico interpretato da Jean-Pierre Mocky».

Emiliano Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma, 2011

DIFENDO IL MIO AMORE

Regia: Vincent Sherman, Giulio Macchi, [Raffaello Matarazzo]; *soggetto:* Ettore Giannini, Suso Cecchi d'Amico; *sceneggiatura:* S. Cecchi d'Amico, Giorgio Prosperi; *fotografia:* Gianni Di Venanzo; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Renzo Rossellini; *interpreti:* Martine Carol, Vittorio Gassman, Gabriele Ferzetti, Charles Vanel, Giorgia Moll, Arnoldo Foà; *produzione:* Silvio Clementelli per Titanus/Tenuggi/Les Film Marceau; *origine:* Italia/Francia, 1956; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 108'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

Firmato per ragioni burocratiche da Giulio Macchi, ma diretto dall'americano Vincent Sherman, il film fu completato ed editato sotto la supervisione di Raffaello Matarazzo.
Revisione preventiva del copione, datata 17 gennaio 1956: «Un quotidiano milanese si trova in situazione prefallimentare. Giovanni, un giovane redattore, propone di rialzarne le sorti dando alla cronaca del giornale un preminente tono giallo e scandalistico. Egli propone in particolare di iniziare una inchiesta che informi i lettori di ciò che fanno attualmente tutti coloro che furono in qualche modo coinvolti, negli ultimi anni, in qualche delitto o processo celebre. [...] Fra coloro che vengono ben presto presi di mira dalla inchiesta vi è Elisa Leonardi, moglie di un funzionario di banca residente a Bergamo che è in procinto di essere nominato direttore della locale sede della banca. [...] Il presente copione si rifà chiaramente a modelli ben definiti e precisamente ai film di Cayatte ai quali si ricollega, sia per il ritmo del racconto (in particolare per il caratteristico "crescendo" che assume la vicenda col suo progredire), sia per la fisionomia dei personaggi che appaiono, tratteggiati incisivamente e tenendo conto

della fondamentale bivalenza nel male e nel bene, nella forza e nella debolezza della natura umana; sia, infine, come denunzia di mali sociali, non adeguatamente repressi dai moderni ordinamenti giuridici».

Malinconico autunno

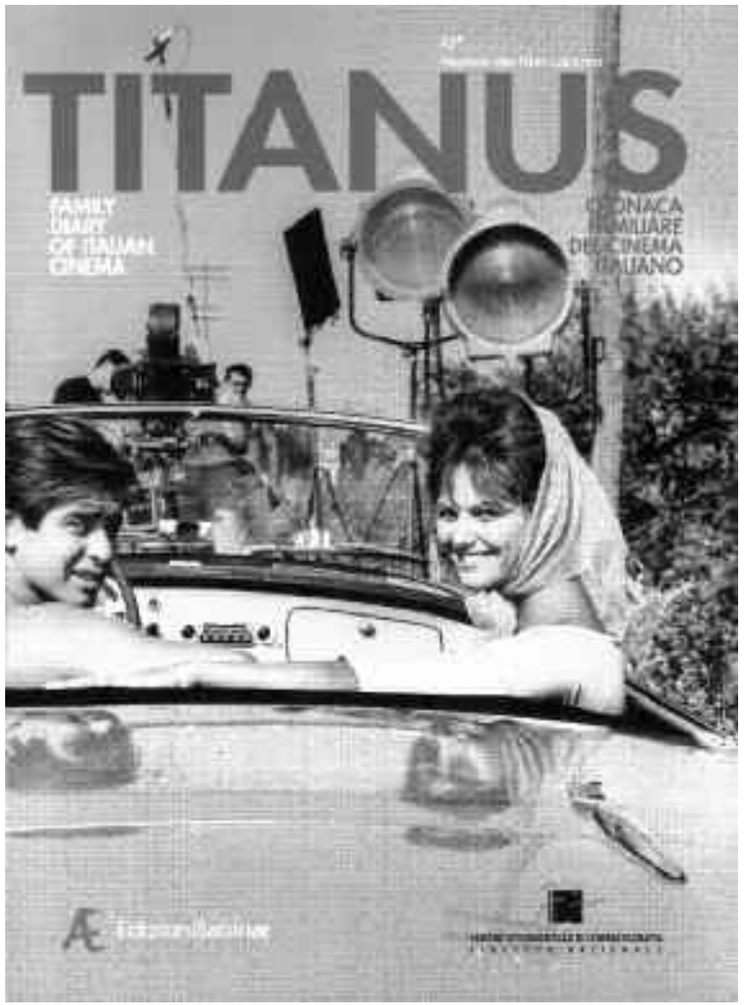
Regia: Raffaello Matarazzo; *sceneggiatura:* Aldo De Benedetti, Ricardo Dominiguez Garcia, Fernando Merelo Casas; *fotografia:* Alejando Ulloa; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Furio Rendine; *interpreti:* Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson (voce Dhia Cristiani), Mercedes Monterrey, José Guardiola, Miguelito Gil, Manuel Guitian; *produzione:* Titanus/Compagnia Cinematografica/Benito Perojo; *origine:* Italia/Spagna, 1958; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 98'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

«Il ritorno in Spagna porta a un grande film sradicato: persino l'incontro della coppia con bambino nell'inquadratura finale ha variazioni insospettate di festa con disseminazione di presenze, i protagonisti non sostano nel tatto come per accertarsi che quelle presenze siano reali, ma si rivolgono in viaggio verso spettatori di tutti i luoghi e di tutti i tempi: l'ultimo film della "serie" è tra i più aperti».

Sergio M. Germani, *Il vortice e lo scudo. Matarazzo nella vicenda Titanus*, in Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, Centro Sperimentale di Cinematografia/Sabinae, Roma, 2014

«Il titolo dell'ultimo mélo frutto del sodalizio tra Matarazzo e De Benedetti sembra alludere anche al congedo da una formula che ormai è ampiamente consumata. *Malinconico autunno* è una coproduzione italo-spagnola realizzata dalla Titanus insieme alla Producciones Benito Perojo di Madrid con una partecipazione prioritaria. Infatti per ciascuno degli incarichi principali, il numero e il nome dei collaboratori italiani è affiancato da quelli iberici e anche il titolo è doppio (*Café de puerto* per la Spagna, che sostituisce il provvisorio *Capitan Papà*). Le riprese vengono effettuate in entrambi i paesi: la vicenda si divide tra le ambientazioni previste a Barcellona e quella genovese. [...] Sull'abituale apertura in esterni, utile per connotare da subito l'ambiente in cui si svolge la storia (Barcellona), prende il sopravvento una microvicenda che ha per protagonista il bambino Luca, uno dei tanti "umiliati e offesi" del cinema matarazziano, vittima di ingiustizie perché, essendo orfano di padre e con la madre impegnata a lavorare tutto il giorno, non ha nessuno che lo difenda. Sopraggiunge il padre putativo, ovvero un coraggioso e volitivo capitano di lungo corso dal passato torbido, ma in cerca di un riscatto grazie a una donna onesta e di poche pretese».

David Bruni, *Dalla parte del pubblico. Aldo De Benedetti sceneggiatore*, Bulzoni, Roma, 2011



La copertina del volume realizzato per la retrospettiva Titanus di Locarno, nella cui circuitazione internazionale (con programmi diversificati) s'inseriscono I mille occhi e il Cinema Trevi a Roma. Il volume, a cura di Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, include ulteriori contributi di Carlo Chatrian, Jean Douchet, Bernard Eisenschitz, Gian Luca Farinelli, Chris Fujiwara, Franco Grattarola, Miguel Marías, Olaf Möller, Emiliano Morreale, Stefania Parigi, Dario Stefanoni, Sergio Toffetti. Nell'immagine in copertina, Claudia Cardinale con Corrado Pani sul set di *La ragazza con la valigia* di Valerio Zurlini (Fototeca del Centro Sperimentale di Cinematografia).

Fotogramma da *Il figlio di Spartacus* di Sergio Corbucci, che completa con *Romolo e Remo* il quadro peplum della Titanus, aggiungendosi a *La battaglia di Maratona* di Tourneur e Bava (coproduzione Galatea con Mylène Demongeot e un'emozionante Daniela Rocca), *Rosmunda e Alboino* di Campogalliani (con una straordinaria Eleonora Rossi Drago), *La vendetta di Spartacus* di Michele Lupo (scritto con Lionello De Felice), e in modo più transgenere il raro *Antinea l'amante della città sepolta* di Ulmer (con Haya Harareet). I due film di Corbucci segnalano l'importanza del regista alla Titanus, dove trattò anche altri "figli" (*I figli del leopardo* con Franchi e Ingrassia) e poi realizzò alcuni dei migliori western all'italiana.

Cerasella

Regia: Raffaello Matarazzo; *soggetto:* Ugo Pirro, Enzo Bonagura; *sceneggiatura:* Alessandro Continenza, R. Matarazzo, Dino Verde; *fotografia:* Václav Vích; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Giorgio Fabor; *interpreti:* Claudia Mori (voce Maria Pia Di Meo), Mario Girotti [= Terence Hill] (voce Massimo Turci), Luigi De Filippo, Alessandra Panaro (voce Fiorella Betti), Carlo Croccolo, Mario Carotenuto; *produzione:* Titanus/SPIC; *origine:* Italia, 1959; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 102'
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

«Ci concediamo dei dissensi per gli ultimi film rispetto alle preferenze di Lourcelles, grande critico poco disponibile ai fiori tardivi. Se sull'ultimissimo, dire che è solo il migliore dell'ultimo periodo ci sembra francamente poco rispetto alla sua massima grandezza, i film che vi conducono vanno forse riconsiderati in questo percorso, e ci sembra che quest'ultima produzione Titanus sia molto interessante per come si sposta verso un nuovo sentire sociale (si arriva chiaramente qui dal percorso da Comencini a Risi che transita per Bragaglia). Curiosamente (dev'essere stato il suo cruccio come per il Mario Praz che non ci sottraiamo a nominare) molte donne non hanno percepito carisma nella presenza di Matarazzo nella vita e nei set (vedansi testimonianze da Maria Denis ad Anna Proclemer ad Anna Maria Ferrero a Claudia Mori, mentre Lorella De Luca è più sensibile), eppure nel suo cinema è rimasto non solo un astratto incorporeo amore verso la figura femminile bensì un saperne percepire la singola presenza: e qui il discorso cocciutamente contro le regole della Mori è davvero molto felice».

Sergio M. Germani, *Il vortice e lo scudo. Matarazzo nella vicenda Titanus*, in Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, cit.

I terribili 7

Regia: Raffaello Matarazzo; *soggetto:* Guglielmo Santangelo; *sceneggiatura:* Bruno Corbucci, Gianni Grimaldi, G. Santangelo, R. Matarazzo; *fotografia:* Raffaele Masciocchi; *montaggio:* Ornella Micheli; *musica:* Armando Trovajoli; *interpreti:* Roberto Chevalieri, Antonio Piretti, Stefano Tamborra, Stefano Conti, Loris Loddi, Massimo Giuliani, Giacomo Furia, Riccardo Garrone; *produzione:* Gilberto Carbone per Film Columbus; *origine:* Italia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 92'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

«Il regista non si era smarrito, questo film "per ragazzi" recupera le zone basse in modo molto più coerente (i riferimenti scatologici del finale preludono davvero a un Cicero e insieme tornano alle ossessioni matarazziane: «ho bevuto l'olio e me so' cagato sotto" dice il bambino, "pure io ma de' paura" gli risponde il padre chiudendo il film). Il film estende tuttavia i registri, e francamente l'altra figura del padre-poliziotto che fa urlare fuori campo il figlio colpendolo con la cinghia sadicamente e teatral-

mente slacciatasi dai pantaloni è tra le più brutali scene matarazziane, degna de La nave delle donne maledette, e dà piena ragione all'osservazione di Dino Risi secondo cui Matarazzo somigliava fisicamente a Hitchcock. Anche il suo cinema "somiglia" a Hitchcock, altrove a Lang, a Mizoguchi, e forse oggi ce ne appare più inconclusamente complesso»

Sergio M. Germani, *Il vortice e lo scudo. Matarazzo nella vicenda Titanus*, in Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, cit.

Amore mio

Regia, sceneggiatura: Raffaello Matarazzo; *fotografia:* Raffaele Masciocchi; *montaggio:* Tomassina Tedeschi; *musica:* Carlo Savina; *interpreti:* Eleonora Brown (voce Maria Pia Di Meo), Paul Guers, Didi Perego, Antonella Lualdi (voce Rosetta Calavetta), Luciana Angiolillo (voce Dhia Cristiani), Halina Zalewska; *produzione:* Gilberto Carbone per PAR; *origine:* Italia, 1964; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 100'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

«La sua ultima opera, *Amore mio* (1964), è autoprodotta, come quelle di un Jean-Claude Brisseau o un Paul Vecchiali di oggi, e in Italia conoscerà soltanto una distribuzione in provincia. È il migliore dei suoi quattro ultimi film. In esso viene a galla una nuova forma di emozione che scaturisce dal paradosso dell'incomprensione. I personaggi non si capiscono fra di loro, e anche Matarazzo fatica a comprenderli. Una ragazza appena uscita dal collegio tenta il suicidio per motivi oscuri. Viene salvata da un uomo sposato, padre di una ragazzina, con il quale avrà una breve relazione. In questo foto-romanzo consapevole ma senza fronzo-li, praticamente privo di intrigo, nume- rose scene di discussione e di litigio sostituiscono le catastrofi dei vecchi racconti ma, cionondimeno, è la momentanea scomparsa di una ragazzina a mettere i personaggi di fronte alla loro verità».

Jacques Lourcelles, *Le long voyage de Raffaello Matarazzo*, programma della Cinémathèque Française, giugno-luglio 2013

«Condividiamo con Miguel Marías l'accostamento con *Gertrud* (1964) pur non essendo la prima volta in Matarazzo che le parole di una donna diventano l'unica legge come avviene in Dreyer. Oggi Eleonora Brown (intervistata nella sua casa a Roma il 25 marzo 2014) pur parlando bene di Matarazzo non ricorda molto e non ha mai visto il film (il che la dice lunga su quanto esso abbia girato), dice però qualcosa che è sublimemente contraddetto dalla forza del film: che dopo l'apparizione infantile ne *La ciociara* (che per lei è il suo cinema) si è piaciuta sempre meno nel vedersi crescere; orbene qui alla sua presenza è resa non solo la determinazione di discorsi del personaggio Mori ma una reale affascinante fisicità senza età. E il film è insieme concluso in un addio e aperto verso il viaggio che lei vi intraprende. Quando da già tentata suicida dice rassicurantemente "la morte non si guarda in faccia due volte", ascoltiamo il senso dell'ultima contraddizione che il cinema incarna. E poi c'è nel film un momento mai visto: il primo toccare incertamente la mano di lei da parte di Guers è seguito da una dissolvenza a nero e da una riassolvenza che li ritrova nello stesso istante (*Da quell'istante* era la canzone di Matarazzo scritta all'esordio per *La telefonista* di Malasomma): lì, in quel breve nero, tutti i baci, tutti gli amplessi del cinema e della vita sono avvenuti».

Sergio M. Germani, *Il vortice e lo scudo. Matarazzo nella vicenda Titanus*, in Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, cit.

P.S. La nota che precede si è basata su una visione del film in copia video dal master RAI. Rivedendo il film (due volte) a Locarno nell'unica copia 35mm esistente, non vi si ritrova la dissolvenza a nero con successiva riassolvenza su cui mi soffermo con entusiasmo. Eppure essa non sembra nella copia in video un intervento elettronico ma da montaggio su pellicola. Tra le tante cose da indagare sul film, c'è questa ipotetica variante, forse derivata da motivi casuali indipendenti da scelte d'autore. Non mi pentirei comunque dell'entusiasmo, pur considerandola in tal caso una variazione apocrifa su un film che contiene già molteplici motivi di entusiasmo. (s.m.g.)

L'arciere di fuoco

Regia: Giorgio Ferroni; *soggetto:* Ennio De Concini; *sceneggiatura:* E. De Concini, Manuel Torres, Giorgio Stegani, André Tranché; *fotografia:* Giuseppe Pinori; *montaggio:* Antonietta Zita; *musica:* Gianni Ferrio; *interpreti:* Giuliano Gemma, Mark Damon, Silvia Dionisio (voce Serena Verdirosi), Mario Adorf (voce Glauco Onorato), Helga Liné (voce Rita Savagnone), Daniele Dublino, Nello Pazzafini; *produzione:* Oceania/Talia (Madrid)/Les Films Corona (Paris); *origine:* Italia/Francia/Spagna, 1971; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 104'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*L'arciere di fuoco* è un'intrigante fusione di vari generi: la musica iniziale scatena una furia da spaghetti western, mentre l'ambientazione, il portamento degli attori e i loro costumi sono puro genere peplum (ambientato svariati secoli dopo). La particolarità sta nell'andatura generale del film, decisamente non da primi anni '70; all'epoca *L'arciere di fuoco* dev'essere sembrato al contempo antico e stranamente moderno, come uscito da una fenditura nel tempo – si pensi a *Gertrud* (1964) di Carl Theodor Dreyer o a *Nina* (1976) di Vincente Minnelli. La maggior parte dei registi avrebbe prediletto gli aspetti più dinamici della leggenda di Robin Hood, mentre Ferroni sembra divertirsi di più quando i personaggi fanno esibizione dei loro poteri terreni, come nella scena dell'esecuzione a circa mezz'ora dall'inizio o quella del torneo a metà film – tante le simmetrie visive, forti composizioni che rilucono di colori incandescenti. A volte le immagini ricordano una pittura medievale: i nobili splendono davanti ai loro beni terreni, siano essi castelli o esseri umani; la sgangheratezza di alcuni set evidenzia (per puro caso...) questa qualità. [...] Nel contesto del cinema di Ferroni, non possiamo fare a meno d'in-

terrogarci sulle sfumature politiche de *L'arciere di fuoco*: chi in realtà sta combattendo per il ritorno legittimo di chi? *La guerra di Troia* (1961), per esempio, va letto come un peana per la Repubblica di Salò, nella quale Ferroni era stato uno dei pochi a realizzare lungometraggi. E ancora, *Un dollaro bucato* (1965) era dalla parte dei sudisti, immaginati dal regista come degli sconfitti, vittime dell'annientamento di una nobile causa. Ci si chiede se il Riccardo Cuor di Leone de *L'arciere di fuoco* non sia l'ennesima incarnazione di Mussolini, o almeno degli uomini forti della Democrazia Cristiana le cui lodi aveva già decantato nei suoi corti di propaganda realizzati per quel partito».

Olaf Möller, *Giorgio Ferroni*, in Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, cit.

Io, mammeta e tu

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia; *soggetto:* Riccardo Pazzaglia, Alessandro Continenza; *sceneggiatura:* A. Continenza, R. Pazzaglia, Ugo Guerra, C. L. Bragaglia; *fotografia:* Raffaele Masciocchi; *montaggio:* Mario Serandrei; *musica:* Carlo Savina; *interpreti:* Marisa Merlini, Rossella Como, Renato Salvatori (voce Giuseppe Rinaldi), Domenico Modugno, Dolores Palumbo, Memmo Carotenuto; *produzione:* Gilberto Carbone per Titanus; *origine:* Italia, 1958; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 84'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

«Fu un grande piacere realizzarlo, soprattutto perché Domenico Modugno era reduce dal grande successo ottenuto a San Remo con la canzone *Volare* e trasmetteva a tutti il suo fervore. [...] Nel cast di *Io, mammeta e tu* erano presenti gli stessi attori del film *Lazzarella* con, in più, Renato Salvatori. Lui e Rossella Como si erano messi in luce nel film *Poveri ma belli*. [...] Tra Modugno, Pazzaglia e me si stabilì un'atmosfera di grande amicizia. Ricordo che Pazzaglia e Modugno erano entrambi usciti dal Centro Sperimentale di Cinematografia ed entrambi erano stati innamorati di due colleghe, che poi hanno sposato. Erano inseparabili amici! Io avevo avuto la delicatezza e l'avvedutezza di prendere Pazzaglia – che avrebbe voluto fare la regia – come mio aiuto. E infatti si rivelò un grande... aiuto, perché la conoscenza che lui aveva dell'ambiente studentesco napoletano ci consentì di inserire nel film molte sue invenzioni».

Carlo Ludovico Bragaglia in Lamberto Antonelli (a cura di), *Vita con i fratelli*, in L. Antonelli, Ernesto G. Laura (a cura di), *Nato col cinema. Carlo Ludovico Bragaglia. Cent'anni tra arti e cinema*, ANCCI, Roma, 1992

Ridi pagliaccio!

Regia: Camillo Mastrocinque; *sceneggiatura:* Giuseppe Zucca, C. Mastrocinque; *fotografia:* Jan Stallich; *montaggio:* Duilio Lucarelli; *scenografia:* Boris Bilinsky; *musica:* Alessandro Cicognini; *interpreti:* Fosco Giachetti, Laura Solari, Elli Parvo, Otello Toso, Giulio Donadio, Bella Starace Sainati (voce Lola Braccini), Osvaldo Genazzani, Gero Zambuto; *produzione:* Titanus/Rondini Film; *origine:* Italia, 1941; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 93'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«È questo un film in cui tutta l'operosità di coloro che vi hanno dedicato il proprio lavoro deve essere stata diretta a salvare con una ottima regia e con una non certo inferiore recitazione le debolezze di un soggetto che ricalca, unendola in una, strade ormai battute un'infinità di volte dal cinematografo. Siamo di fronte con questo *Ridi pagliaccio!* proprio al problema di un soggetto che va tutto sorretto dagli elementi più strettamente cinematografici, problema che ci è sembrato in buona parte risolto. I motivi di quell'essenza patetica e di facile sentimentalismo che già il titolo annuncia li ritroviamo infatti in questa storia. Dalla fanciulla ingannata, al ricattatore che vuole turbare una quiete a caro prezzo riconquistata dalla donna, dal terrore di un passato tenuto nascosto proprio per questa quiete e che minaccia di tornare in luce, fino al finale del pagliaccio che con la morte nel cuore deve far divertire il pubblico [...] ci è sembrato di andar riconoscendo le tante situazioni che il cinema ci è andato via via offrendo, si può dire da quando è nato. Ma il pensiero inseguiva con un certo rimpianto il ricordo di *Varieté* e del più recente *I tre diavoli*. [...] Ad ogni modo Mastrocinque ha diretto con saggezza ed ha veramente saputo trarre fuori da una materia difficile per intima debolezza tutto quanto era possibile a dar risalto ed efficacia al racconto. È questo tutto un merito di destrezza che va riconosciuto».

Giuseppe Isani, «Cinema», n. 117, 10 maggio 1941

CONVERGENZE PARALLELE

[ALBUM FOTOGRAFICO]
La statua vivente

Regia: Camillo Mastrocinque; *interpreti:* Foscio Giachetti, Laura Solari; *origine:* Italia, 1943.
Album originale ritrovato da La Cineteca del Friuli, con foto sul set triestino.

«A ben altra soluzione, amara e tragica, deve giungere Paolo, ossia Fosco Giachetti, per liberarsi dell'incubo che lo soffoca, quando, morta la donna che adorava, e ritrovate le sembianze di lei in una donna da trivio, la prende in casa perché ha bisogno di vedersi vicina quella *Statua di carne*: è affascinato dalla somiglianza, ma odia la donna nuova che non ha l'anima dell'altra e si logora nell'angoscioso tormento [...]. Curioso è il fatto che, quando il Viandante si affaccia alla misera stanzetta d'albergo dove matura la tragedia, la donna, che è Laura Solari, si ribella con aspre parole al disprezzo di Paolo, ma sul volto di questi nulla appare dell'intimo affanno, come se si trattasse di cosa che non lo riguarda. Ed è giusto: affannarsi sarebbe superfluo perché il regista Mastrocinque lo ha avvertito proprio adesso che l'obiettivo, pur vicinissimo, non lo inquadrerà in questa ripresa».

Il Viandante, *Terra – Mare – Cielo e dintorni*, «Cinema», n. 157, 10 gennaio 1943

Romolo e Remo

Regia: Sergio Corbucci; *soggetto:* S. Corbucci, Luciano Martino, Sergio Leone; *sceneggiatura:* L. Martino, Franco Ros-

setti, Ennio De Concini, Giorgio Prosperi, S. Corbucci, Duccio Tessari; *fotografia:* Enzo Barboni, Dario Di Palma; *montaggio:* Gabriele Varriale; *musica:* Piero Piccioni; *interpreti:* Steve Reeves (voce Pino Locchi), Gordon Scott (voce Nando Gazzolo), Virna Lisi, Ornella Vanoni (voce Rita Savagnone), Jacques Sernas (voce Gianfranco Bellini), Massimo Girotti, Laura Solari (voce Lydia Simoneschi); *produzione:* Alessandro Jacovoni per Ajace/Titanus/Pathé Cinéma; *origine:* Italia/Francia, 1961; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 108'.
Copia 35mm da Cineteca Bologna (Fondo Titanus).

«Il parziale successo dei due peplum Reeves/Titanus diretti da Sergio Corbucci può [...] essere attribuito al riconoscimento della propria italianità, e quindi al tentativo di Corbucci di trasformare questi film in western all'italiana. *Romolo e Remo* e *Il figlio di Spartacus* possono quindi essere considerati come le opere che hanno inaugurato il ciclo del western italiano, ruolo comunemente attribuito a *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone era uno degli sceneggiatori di *Romolo e Remo*). Come è stato spesso evidenziato, il western all'italiana è emerso come genere commerciale nel momento in cui il peplum è scomparso. A volte si pensa che i western italiani nascevano come semplici contraffazioni dei film americani, ma si può invece sostenere a ragione che la popolarità di questi film sia nata non a dispetto della loro vera nazionalità, ma proprio grazie ad essa. Lo stesso si potrebbe dire dei due protowestern di Corbucci per la Titanus. *Romolo e Remo* ruota appunto intorno al tema centrale delle origini nazionali, mentre *Il figlio di Spartacus* si sviluppa sulle varie minacce contro Roma [...]. Entrambi i film di Corbucci parlano di eroi che, con il loro dualismo, incarnano il conflitto tra "libertà" (tema apertamente dichiarato da entrambi, nonché da *La battaglia di Maratona*) e potere (esercitato sul popolo in funzione di un'idea nazionale). Sotto questo aspetto i personaggi dei film di Corbucci sono chiaramente discendenti degli eroi del western americano, in cui lo stesso conflitto è fondamentale. Contemporaneamente, questi due film evocano nello spettatore la sensazione di assistere all'inizio di una nuova storia nazionale, un momento storico in cui ogni scelta o atto personale ed esistenziale può determinare il destino di una nazione. "Ogni giovane uomo si sente un re", dice Romolo nel film, rivelando la fonte del fascino che il genere peplum esercitava sul pubblico giovanile dell'epoca».

Chris Fujiwara, *Tre peplum con Steve Reeves*, in Sergio M. Germani, Simone Starace, Roberto Turigliatto, *Titanus. Cronaca familiare del cinema italiano*, cit.

Il giorno più corto

Regia: Sergio Corbucci; *soggetto:* Alessandro Continenza; *sceneggiatura:* Giorgio Arlorio, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi; *fotografia:* Enzo Barboni; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *musica:* Piero Piccioni; *interpreti:* Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Walter Chiari, Teddy Reno, Raimondo Vianello, Yvonne Sanson; *produzione:* Titanus/Cine-

Anouk Aimée in una foto di scena (Fototeca del Centro Sperimentale di Cinematografia) di Gian Battista Poletto per Sodoma e Gomorra di Robert Aldrich, il film del 1962 (interpretato anche da Annamaria Pierangeli, Rossana Podestà, Scilla Gabel, Claudia Mori) che, per il suo ampio sforamento di budget, contribuì alla crisi della Titanus.

compar; *origine:* Italia, 1963; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 91'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Dopo l'insuccesso di *Sodoma e Gomorra* la casa ha vuotato le casse per produrre *Il Gattopardo*, il nuovo film che Luchino Visconti ha appena finito di girare. Lombardo ha tentato di rimettersi in sesto con un'altra società ma le banche, in attesa che il bilancio si assesti, gli negano i finanziamenti per nuove produzioni. Lombardo rivende diversi film, alcune proprietà personali, persino la collina dove suo padre Gustavo ha fatto sorgere gli studi Titanus. "Lombardo è l'unico personaggio del cinema italiano che ha fatto fede fino alla fine a tutti gli impegni presi", racconta Enzo Barboni, "ha pagato tutto e tutti ed è rimasto a terra". Nel mondo del cinema, spesso cinico ed egoista, scatta per una volta la solidarietà: in segno di incoraggiamento a Lombardo, decine di attori offrono gratuitamente una propria brevissima partecipazione per un film *all stars*. Nasce così *Il giorno più corto*, parodia de *Il giorno più lungo* di Darryl F. Zanuck: il film americano era una ricostruzione patriottica dello sbarco alleato in Normandia, il nostro, sulla scia de *La grande guerra* di Monicelli, una rievocazione farsesca del primo conflitto mondiale. [...] Corbucci, Lucherini e una piccola troupe vanno per set a chiedere una battuta e un primo piano agli interpreti di altri film, a Totò come a Yvonne Sanson, a Walter Pidgeon come ad Aldo Fabrizi, a Paolo Stoppa come ad Amedeo Nazzari. Girano il pezzetto e ricollocano solo in seguito tutte le apparizioni in una sorta di sceneggiatura. Nel caso di Peppino ed Eduardo De Filippo, che non risultano disponibili, si arriva addirittura a recuperare brani di altri film. Le apparizioni sono tutte velocissime tranne nel caso dei veri interpreti della pellicola, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia e Virna Lisi, nei panni di due soldati pusillanimi e di una ragazza decisa a tutto pur di fare la guerra».

Alberto Anile, *I film di Totò (1946-167): la maschera tradita*, Le Mani, Recco, 1998

Massa e potere.
La distanza del cinema dall'inutile strage

[The Victorius Battle for the Conquest of Mergheb]
La vittoriosa battaglia per la conquista del Magreb in Africa

Regia, fotografia: Luca Comerio; *produzione:* Comerio Films; *origine:* Italia, 1912; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 3'.
Copia dvd (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

«Comerio, futurista e "aeropittore" senza saperlo, realizza la sintesi teorizzata da Paul Virilio fra sguardo aereo e sguardo bellico, rappresenta quella nuova "logistica della percezione" che trasformerà le guerre del Novecento in guerre "cinematografiche", guerre basate sullo sguardo e che prefigurano le attuali guerre tutte "televisive". E la guerra diventa il suo soggetto principe. Nel 1916 e '17 fa riprese a Gorizia, sulle Dolomiti, sull'Adamello. Nel 1919 filma l'impresa di Fiume, sintesi dannunziana fra guerra e velocità aviatoria. Quando questo estremo tentativo di prolungare la guerra è esaurito, finisce anche la stagione creativa di Luca Comerio ».

Alberto Farassino, *Fuori di set: viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Bulzoni, Roma, 2000

«Il film [...] documenta un momento di battaglia durante il conflitto che ha opposto Italia e Turchia nel 1911-12. [...] Una serie di inquadrature riprende un cumulo di cadaveri accatastatasi disordinatamente. Dalla decima didascalia l'azione decisiva dei soldati italiani e degli ascari eritrei loro alleati diventa più veloce. Le inquadrature del deserto sono attraversate trasversalmente da truppe che corrono contro il nemico. Le riprese si concludono bruscamente, dopo la diciassettesima didascalia, senza un cartello finale. Alcune di queste immagini sono insolitamente forti e realistiche e sembrano eludere il divieto di mostrare cadaveri o scene violente imposto dalla censura. Tuttavia, queste poche inquadrature non sono sufficienti a garantire che si tratti di un film di reportage e non di un montaggio di scene girate nelle retrovie dopo la battaglia».

Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli, *Moltiplicare l'istante: Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, Milano, 2007

Le mani ignote

Regia: Enrique Santos; *soggetto:* Mario Camerini, Gentili; *interpreti:* Pina Menichelli, Ignazio Lupi, Josephine Scott, Lea Giunchi; *produzione:* Cines; *origine:* Italia, 1914; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 25'.
Copia dvd (da 35mm) da La Cineteca del Friuli (Fondo Attilio Giovannini)

«Mio cugino, Augusto Genina, che era entrato all'Accademia militare e poi non ha potuto fare quella carriera in seguito a un'operazione, scriveva soggetti per la vecchia Cines. [...] Io con un mio amico, Gentili, che poi poveretto è morto in guerra, stavamo al liceo Tasso; e c'era un professore che non vedeva molto, così abbiamo pensato di scrivere noi un film – e Genina ci diceva che gli davano 50 lire, che era molto – e facemmo un soggetto, *Le mani ignote*, un soggetto giallo. Fummo chiamati alla Cines con una cartolina e ci andammo in tram, io e quest'altro amico, ma non mi ricordo se eravamo ancora coi calzoni corti, forse no, eravamo comunque molto giovani, 16 anni al più. [...] Entriamo in un grosso salone col mappamondo pure, un salone rosso, lì alla vecchia Cines, e questo barone Fassini si alza e dice: "Eh, ma voi siete due ragazzi, come mai? [...] A questi due ragazzi, 75 lire". Io tornai a casa e raccontai questa cosa a Genina, che rimase malissimo».

Mario Camerini in Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano 1930-1943*, a cura di Tullio Kezich, Bulzoni, Roma, 1979

[La grande journée historique italienne: 20 mai 1915]
La grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915

Regia, fotografia: Luca Comerio; *produzione:* Comerio Films; *origine:* Italia, 1915; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 10'.
Copia dvd (da 35mm) da La Cineteca del Friuli (Fondo Ripley's Film/Lobster/Cinemazero).

«Il cinema italiano si mise subito al lavoro al fianco degli interventisti e della propaganda patriottica e non si discostò poi per decenni dalla linea di costruzione del mito. Nella prima testimonianza della guerra della Comerio Film, *La grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915*, si vede Salandra che annuncia l'entrata in guerra al Parlamento mentre una piazza di colletti bianchi esulta; dei neutralisti, di Giolitti, dei socialisti non vi è alcuna traccia, mentre il Paese, sotto la guida di casa Savoia, sembra radiosamente in attesa dell'evento bellico. La linea è dettata e s'imporrà a lungo».

Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2014

Les annales de la guerre no. 8

Regia, fotografia: Luca Comerio; *produzione:* Comerio Films; *origine:* Italia/Francia, 1916; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 10'.
Copia BetaSP (da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

«Ai primi di novembre del 1916 esce la *Battaglia di Gorizia* di Luca Comerio; ma di Comerio bisogna citare anche la sequenza inserita nel cinegiornale francese *Annales de la guerre n. 8,* in cui alla presa di Gorizia fa seguito la lunga teoria delle truppe austriache prigioniere in cammino sugli stradoni alberati; ai filmati di Comerio fa riferimento la famosa citazione del "Messaggero" del settembre 1916, ad appena un mese dalla conquista della città, riportata nella *Storia del cinema muto italiano* di Maria Adriana Prolo: "La presa di Gorizia, il più formidabile "campo trincerato d'Europa" con le manifestazioni di letizia di due – diciamo due – non più giovanissime pulzelle cui, sebbene fornite di doni di bellezza tutt'altro che apollinea, la didascalia attribuisce la funzione di rappresentare le belle fanciulle goriziane».

Sandro Scandolara, *Nostro cine quotidiano. Le Gorizie al cinema*, Kinoatelje, Gorizia, 2001

FUORI CAMPO

ADDIO GIOVINEZZA!

Regia: Sandro Camasio; *soggetto:* dalla omonima commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia; *fotografia:* Natale Chiusano; *interpreti*: Alex Bernard [Alexandre Bernard], Amerigo Manzini, N. Oxilia, Letizia Quaranta, Lidia Quaranta; *produzione*: Itala-Film; *origine:* Italia, 1913; *durata:* 35'.

«Accanto a Gozzano, l'altro incunabolo della nostalgia all'italiana è una commedia dolceamara dello stesso periodo, *Addio giovinezza!*, di Sandro Camasio e Nino Oxilia (torinesi come Gozzano, e come il primo cinema), andata in scena per la prima volta nel 1911, e adattata ben quattro volte sullo schermo nei trent'anni successivi (dallo stesso Oxilia [regia di Camasio, ndr] nel 1913, da Augusto Genina nel 1918 e 1927, da Ferdinando Maria Poggioli nel 1940), e trasformata nel 1915 in operetta con la musica di Giuseppe Pietri. […] Lo strepitoso successo della commedia ci appare oggi evidentemente legato ad altri addii e ad altre giovinezze, ben più storici: la fine dell'Italia borghese ottocentesca, alle soglie della prima guerra mondiale, dava alle vicende dei personaggi un carico emotivo destinato a durare nei decenni e a fungere da modello sotterraneo. E le biografie di questi autori dovevano conferire un segno ben più storico e tragico al carattere "di passaggio" delle loro opere: Camasio morirà a 27 anni nel 1913, per una meningite, e Oxilia a 28, nel 1917, sotto le armi, durante la ritirata di Caporetto. Il canto goliardico di Oxilia, *Giovinezza*, da cui la pièce prendeva spunto, invece, era destinato a diventare, attraverso varie trasformazioni, l'inno del fascismo».

Emiliano Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2009

IL PROGETTO NON REALIZZATO DI CAMERINI E GENTILI SU UN POETA RIECHEGGIANTE GABRIELE D'ANNUNZIO

«Avevo letto su "Je sait tout" che Carrell, un grande chirurgo, aveva eseguito con successo il trapianto di un dito. Allora abbiamo pensato a questa storia: in una notte tempestosa, un vecchio chirurgo sui sessant'anni, assistito da un giovane assistente, sostituisce il cervello demente di suo figlio di cinque anni con quello di un orfano che vive presso il vecchio giardiniere della villa. Alla propria morte, il chirurgo lascia un testamento in cui prevede che il figlio, ormai cresciuto, dovrà tenere presso di sé e proteggere questo ragazzo di cui ha ricevuto il cervello. Passano trent'anni e il figlio del chirurgo diventa un grande poeta e drammaturgo: donne, avventure, vita brillante, cavalli, cani... In pratica avevamo preso come modello D'Annunzio. Una sera, dopo il debutto di una nuova piece al Teatro Argentina, il successo è tale che il pubblico va ad applaudire il poeta sotto le finestre del suo appartamento al Grand Hotel. Nel frattempo però l'assistente del vecchio chirurgo scopre che il nostro D'Annunzio è diventato l'amante della sua donna, e per vendicarsi si avvicina al poeta nel momento più alto del suo successo e gli dice: "Questa folla dovrebbe applaudire il tuo servo, perché il tuo cervello è il suo". Allora D'Annunzio si getta dalla finestra e muore in mezzo alla folla».

Mario Camerini in Sergio G. Germani, *Entretien avec Mario Camerini*, in Alberto Farassino (a cura di), *Mario Camerini*, Festival international du film de Locarno, Locarno, 1992

[GLI ASSALTI ALLA BAIONETTA ORDINATI DA LUIGI CADORNA E VISSUTI DA MARIO CAMERINI NELLE TRINCEE DEL CARSO IN CUI L'AMICO GENTILI MUORE]

«Altro che sommesso cantore minimalista della piccola borghesia, come l'abbiamo considerato per anni. A conoscerlo, non stupiva che quell'uomo fosse uscito indenne da un incredibile numero di assalti alla baionetta nella Prima guerra mondiale; e nemmeno che da buon socialista antimussoliniano parlasse del generale che li aveva ordinati, Cadorna, come di un assassino».

Tullio Kezich, *Quell'irascibile, anarchico Camerini*, «Il Corriere della Sera», 5 agosto 1992

ADDIO GIOVINEZZA!

Regia, sceneggiatura: Augusto Genina; *soggetto:* dalla commedia omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia; *fotografia:* Giovanni Tomatis; *interpreti:* Maria Jacobini, Lido Manetti, Helena Makowska, Ruggero Capodaglio, Oreste Bilancia; *produzione:* Itala-Film; *origine:* Italia, 1918, *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 77'. Copia dvd (da 35mm) da Cineteca Bologna.
Seconda delle quattro versioni cinematografiche della fortunata commedia. Nino Oxilia, che avrebbe dovuto dirigere il film, cadde sul monte Tomba nel 1917, e venne sostituito da Genina.

«Anche *Addio giovinezza!*, la fresca e pur malinconica commedia di Sandro Camasio e Nino Oxilia, ritorna adesso sullo schermo in una nuova edizione della Itala-Film. [...] Nella nuova trasposizione la commedia ha perso molto. Vi fa l'effetto di un canto villereccio trasportato in un salone da concerti dove diventa ben povera cosa, perché là vi perde il colore del suo ambiente. Così questa commedia perde tutto il suo sapore, tutto il suo colore, tutta la sua grazia birichina, tutta la sua festività. [...] La nuova riduzione non soddisfa chi conosca la commedia dei morti scrittori, come lascia in una disagiosa sospensione di spirito chi non la conosca affatto. L'Itala-Film e Genina hanno perso l'occasione – ripetiamo – di fare un capolavoro. [...] Maria Jacobini è stata una Dorina impeccabile, impetuosa d'amore, triste di dolore: una vera grande artista».

Bertoldo, «La Vita Cinematografica», 10 dicembre 1918

ADDIO GIOVINEZZA!

Regia: Augusto Genina; *soggetto:* dalla commedia omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia; *sceneggiatura:* A. Genina, Luciano Doria; *fotografia:* Carlo Montuori, Antonio Martini; *interpreti:* Carmen Boni, Elena Sangro, Walter Slezak, Gemma de' Ferrari, Luigi Ricci; *produzione:* Films Genina; *origine:* Italia, 1927, *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 71' (24fps). Copia 35mm da Cineteca Bologna.

«Impresa, dunque, veramente ardua, quella di Augusto Genina che ha realizzato il film e di Luciano Doria che ne ha tracciato lo *scenario*; impresa brillantemente superata in ogni sua difficoltà. Se una ragione d'eleganza avrebbe richiesto che la rievocazione rivestisse nei personaggi e negli ambienti l'abito dell'epoca, tanto prossima e pur tanto lontana e diversa, di cui la favola si riferisce, noi pensiamo che sia stato un criterio di meccanica realizzativa, inteso ad avvicinare più facilmente il pubblico alla tramontata sensibilità della favola stessa, quello, che ha consigliato di presentare questa tramontata sensibilità in abito oggi familiare. Se a volte, sia nello svolgimento dell'azione in genere che nello stesso svolgimento di alcuni singoli momenti, si nota un troppo marcato rifuggir dalla pause ed anche una connessione di quadri che sembra succeduta ad uno strappo o ad una mutilazione, noi pensiamo che sia lo stesso criterio di adattamento superficiale alla nostra frettolosa sensibilità, alla nostra concitata psicologia avida di nuovo e di imprevisto quello che ha consigliato di moncare uno svolgimento, e di arrestare la manovella troppo presto su un primo piano d'espressione, di accelerare il ritmo delle azioni ed il succedersi degli episodi. [...] Carmen Boni ha superato ottimamente la difficile prova cui s'era sottoposta, riuscendo a non richiamare nostalgie né confronti con la celebre interpretazione della precedente edizioni del lavoro».

Alessandro Blasetti, «Cinematografo», n. 1, 6 marzo 1927

NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS

Regia: Augusto Genina; *soggetto:* commedia di Léopold Marchand; *sceneggiatura:* L. Marchand; *fotografia:* Harry Stradling, Robert Le Febvre, Paul Mercanton; *montaggio:* Léonide Moguy; *scenografia:* Pierre Schild; *musica:* Marcel Lattès; *interpreti:* Gaby Morlay, Claude Dauphin, Jean Wall, Pierre Larquey, Marcelle Monthil, Pauline Carton; *produzione:* Pierre Geoffroy; *origine:* Francia, 1935; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 80'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Questo film, come *Anna Karenina*, si chiude con un treno che parte: e se noi osserviamo che mentre la protagonista di quella pellicola finiva sotto il treno suddetto, Gaby Morlay scompare invece in uno scompartimento di seconda classe, troviamo che questa è la differenza tra i due film, di cui l'uno è tragico, l'altro solamente addolorato. L'analogia tra essi, principalmente nelle seconde parti, appare più volte nel dramma della donna che sente spegnersi l'amore dell'uomo cui ha sacrificato la sua pace e l'onore nella particolarità di alcune scene, come quella dello stanco viaggio di piacere in Italia, nell'interpretazione tragica ed emaciata della protagonista. La trama – che deriva da una commedia di Marchand – narra l'amore di due giovani irrequieti e appassionati, che la vita separa crudelmente e più crudelmente ancora fa ritrovare quando oramai non sono più ragazzi. L'amore, sorretto sinora dalla speranza e dalla fede, si dissolve così senza che né l'uomo né la donna vi oppongano resistenza, perché la forza che lo dissangua è solamente il tempo, il nemico che non si combatte. Questa posizione – in fondo convenzionale – è affrontata sinceramente e del tutto ravvivata dalla Morlay che ha espresso, nel suo volto così intenso e così latino, la spiritualità più spontanea e – diciamo anche – più nuova di questo vecchio dramma».

Vice, «Il Piccolo», 30 giugno 1936

ADDIO GIOVINEZZA!

Regia, montaggio: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto:* dalla commedia omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia; *sceneggiatura:* Salvator Gotta, F.M. Poggioli; *fotografia:* Carlo Montuori; *musica:* Salvatore Allegra; *interpreti:* Maria Denis, Clara Calamai, Adriano Rimoldi, Carlo Campanini, Bella Starace Sainati, Paolo Carlini; *produzione:* Giacomo Giannuzzi per SAFIC/ICI; *origine:* Italia, 1940, *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 88'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale

«Una sera del 1913 il pubblico milanese conobbe due nuovi autori: due giovani che apparvero alla ribalta tenendosi fanciullescamente per mano, sorridenti di felicità davanti a quei primi applausi, il cervello divenuto un vulcano di idee, di propositi e di progetti per la convinzione d'un vittorioso avvenire. "Erano due ragazze romantici e giocondi: uno di spalle dure, con un che di strambo fra il ciuffo a sghimbescio, il naso forte e il mento quadrato, e si chiamava Sandro Camasio; l'altro era smilzo, con teneri occhi, tratti virilmente delicati, bocca sorridente, quieti modi signorili, e si chiamava Nino Oxilia [...]" – queste belle e commosse parole scrisse di quei due giovani Renato Simoni su "L'Illustrazione Italiana". Ormai erano passati quattro anni dalla festosa serata milanese; e Camasio era morto nello stesso 1913, Oxilia sul Piave era stato ucciso da una granata nemica in un vigneto mentre dirigeva i tiri della sua sezione. Si era compiuto per loro quel triste presagio che sembrava racchiuso nel titolo della commedia che invece li aveva aperti ad ampi sogni: *Addio giovinezza!* Ma il loro malinconico addio alla giovinezza ("Ma fugge la bellezza, – e giovinezza non torna più") continuò invece a celebrare sui palcoscenici la loro vita, la loro *bohème*, le loro soffitte e i loro amori; magnificamente interpretata dalla compagnia di Tina di Lorenzo e Armando Falconi toccava e commuoveva il cuore degli spettatori con la semplicità dei suoi affetti, l'allegria della spensieratezza e con quel dolce sospiroso mutamento della vita gaudiosa alla vita triste, comune, senza più sogni... [...] Quando vidi annunciata la preparazione di un film tratto da *Addio giovinezza!* ebbi timore che non si riuscisse a conservare questo tono. [...] Andai, dunque, da Salvator Gotta, incaricato di stendere la riduzione cinematografica della commedia e gli esposi i miei timori. Gotta fu d'accordo con me nel riconoscere questo pericolo; e, infatti, l'aveva considerato. [...] Inoltre conosce la commedia come nessun altro, sia per aver vissuto in quegli stessi ambienti e fra quelle persone che vi sono ricreati, sia per averla studiata e, per la prima volta, stampata (1914) con una prefazione [...]. Nella stesura della trama cinematografica ha

abilmente evitato le conclusioni che sono il punto delicato della storia. Soltanto di Dorina si sa che seguirà la sua sorte di piccola donna, non perché ciò sia necessario ma perché è nella logica delle cose. Immutato è Mario, immutata Elena, ampliata la parte di Leone, l'uomo che non piace alle donne e vive delle avventure dei suoi compagni [...]. Una novità: gli autori Camasio e Oxilia appaiono fra i personaggi: "Essi, – mi dice Gotta, – non si vedranno mai di faccia ma saranno continuamente presenti. [...] E un altro personaggio viene aggiunto: il maestro Blanc che fu anch'egli nostro compagno di università, di Oxilia, Camasio e mio. [...] Nel maggio del 1909 compose la musica per un inno le cui parole erano state scritte da Oxilia. L'inno fu *Giovinezza* che oggi si canta sulla stessa musica ma con parole diverse. [...] Il richiamo patriottico dell'inno diventa una delle caratteristiche del racconto cinematografico di *Addio giovinezza!* Nella commedia manca completamente. Nel film, invece, il richiamo patriottico sarà dato e sostenuto da avvenimenti ed usanze di allora che ho rispolverato per l'occasione"».

Domenico Meccoli, *'Addio giovinezza!' 1940*, «Cinema», n. 95, 10 giugno 1940

Gloria. Apoteosi del Soldato Ignoto

Direzione tecnica: Ettore Catalucci; *produzione:* Federazione Cinematografica Italiana/Unione Fototecnici; *origine:* Italia, 1921; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 72' (24fps).
Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

«Tra il 1920 e il 1921 in tutti i paesi vittoriosi fu istituita una solennità nazionale in ricordo dei soldati morti nella guerra mondiale e la cerimonia della sepoltura del Milite Ignoto portò quel culto all'apoteosi. [...] Il ministro della Guerra, Luigi Gasparotto (di Sacile), dà subito incarico a un'apposita commissione [...] di percorrere i campi di battaglia in ogni zona del fronte per raccogliere undici salme non identificabili, una delle quali, scelta a sorte, sarebbe stata tumulata a Roma nel Vittoriano [...]. Le prime sette salme rinvenute vengono portate a Udine, la città che fino a tre anni prima è stata "la capitale della guerra". La partecipazione popolare all'evento, all'arrivo dei feretri il 13 ottobre 1921 e durante i cinque giorni della loro esposizione nella chiesa di Santa Maria del Castello, è imponente e commossa [...]. Intanto a Trieste si allestisce la carrozza-feretro che trasporterà "la Sacra Reliquia da Aquileia a Roma", come cita la didascalia della prima scena del documentario *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto*, restaurato a cura della Cineteca del Friuli [...]. Le scene girate all'interno della basilica aquileiese rendono partecipi milioni di persone (questo documentario fu proiettato anche all'estero) degli stati d'animo, dell'intensa emozione, del senso religioso dell'attesa, culminanti nella scena della "Madre Triestina che additò l'ignoto Milite destinato all'Altare della Patria". [...] Il viaggio continua attraverso Mestre, Padova, Montegrotto, Monselice, Pontelagoscuro, Ferrara, Bologna, l'Appennino, Firenze, Arezzo, Orvieto. È l'Italia che diventa teatro di una grandiosa celebrazione, un rito corale di cordoglio nazional-popolare. La notte del quarto giorno di viaggio il convoglio sosta a Portonaccio, alla periferia nord di Roma. Prima della panoramica della capitale dall'alto dei colli appare una didascalia con versi di D'Annunzio: "La Madre chiama: in te comincia il pianto, nel profondo di te comincia il canto, l'inno comincia degli imperituri". [...] In questa ultima parte del documentario la maestosità e il fasto imperiale delle architetture romane, spesso riprese dall'alto, l'aspetto coreografico e spettacolare delle sfilate, il timbro ufficiale delle cerimonie prendono il sopravvento rispetto al clima più ricco di pathos e commozione delle tappe precedenti del viaggio. [...] Tra le migliaia di illustri partecipanti alle cerimonie romane la macchina da presa si sofferma su padre Giovanni Semeria (che durante la guerra era stato cappellano di Cadorna), il celebre predicatore barnabita diventato una figura molto popolare tra le truppe. È uno dei pochi primi piani di questo documentario, che privilegia l'aspetto corale di quella che, fino a quel momento storico, fu la più grande manifestazione patriottica dello Stato italiano».

Carlo Gaberscek, *Quando l'Italia s'inchinò al Milite Ignoto*, «Messaggero Veneto», 29 ottobre 2008

I cinque dell'Adamello

Regia: Pino Mercanti; *soggetto:* Luigi Emmanuele; *sceneggiatura:* Giuseppe Zucca, Giorgio Prosperi, L. Emmanuele, Franco Rossi, Guido Leoni, P. Mercanti; *fotografia:* Romolo Garroni; *montaggio:* Otello Colangeli; *scenografia:* Peppino Piccolo; *musica:* Nello Segurini; *interpreti:* Fausto Tozzi, Nadia Gray (voce Lydia Simoneschi), Franco Balducci, Mario Colli, Dario Michaelis, Walter Santesso, Attilio Bossio, Saro Urzì, Teddy Reno, Carla Boni; *produzione:* O. Colangeli per Cinemontaggio; *origine:* Italia, 1955; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'. Copia 35mm da La Cineteca del Friuli (Fondo Attilio Cappai).

«Nel 1952, rinserrate nel ghiaccio del monte Adamello, in stato di perfetta conservazione, furono trovate le salme di cinque alpini, morti nella guerra '15-'18. Il fatto, allora, mosse la pubblica opinione a considerazioni patetiche e commosse, anche perché venne in ballo la questione se fosse o no lecito togliere i poveri resti al misericordioso e silenzioso abbraccio della montagna per ricomporli in terra consacrata. Oggi, il film che a quell'episodio si riallaccia, tenta di dar vita agli immobili corpi degli alpini, e attorno alla loro figura costruisce un ambiente, situazioni, personaggi. Tutta fantasia, naturalmente: ma esercitata con tanto pudore e discrezione da non giungere mai a offendere la memoria dei cinque caduti ma, anzi, a rianimarla con amorosa e trepida premura. Le vicende immaginate s'intrecciano l'una all'altra secondo una narrazione semplice, modesta, elementare. I personaggi si disegnano pian piano, senza sforzo, quasi il loro volto apparisse al di là di una trasparente barriera di ghiaccio: e se la caratterizzazione è spesso approssimativa e superficiale, se un pizzico di enfasi retorica ne deforma a volte i tratti, e se, infine, troppo voluto e ostentato è il loro contenuto umano, tuttavia il film non può non sembrare

intensamente e nobilmente ispirato. Patria, famiglia, carità cristiana sono, così, al centro dell'opera».

Vice, «Tempo», 23 maggio 1955

La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello

Regia, fotografia: Luca Comerio; *produzione:* Comerio Films; *origine:* Italia, 1916; *formato:* 35mm, b/n-col; *durata:* 12'.
Copia dvd (da 35mm) da La Cineteca del Friuli (Fondo Ripley's Film/Lobster/Cinemazero).

«Alcune inquadrature mostrano trincee costruite con pali di legno e filo spinato, nonché bunker fatti di sacchi cementati con il ghiaccio; dalle fessure i soldati sparano verso l'esterno. Comerio gira alcune scene dentro questi rifugi. [...] Spesso si sofferma su alcuni particolari della quotidianità di questi soldati: un alpino che trasporta una grossa fiasca di vino durante la faticosa scalata, il dettaglio dello stivale indossato da una sentinella. Nonostante le didascalie suggeriscano che si tratta di un reportage dal vero, queste immagini sono state più probabilmente girate nelle retrovie e durante alcune esercitazioni, obbedendo ai criteri imposti dalla censura».

Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli, *Moltiplicare l'istante: Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit.

Dans la tranchée

Regia, fotografia: Luca Comerio; *produzione:* Luca Comerio per la Pathé Film; *origine:* Francia, 1917; *formato:* 35mm, b/n-col; *durata:* 20'.
Copia dvd (da 35mm) da La Cineteca del Friuli (Fondo Ripley's Film/Lobster/Cinemazero).

«Le immagini ricostruiscono un percorso attraverso le trincee che si snoda dal mare, presso il cantiere di Monfalcone, all'Isonzo e alle cime ghiacciate delle Alpi, mostrando il suolo desertico dell'Altopiano del Carso e le rovine lasciate dal passaggio della guerra. Tra le macerie e la sporcizia sono ancora visibili le trincee scavate nel terreno dai soldati e i camminamenti coperti. [...] Comerio riprende i soldati all'interno della trincea mentre caricano e puntano le armi contro il nemico. Le trincee si allungano fino al cimitero di Gorizia, anch'esso in parte devastato dalle esplosioni. L'esercito procede verso la città superando un percorso pieno di ostacoli. Comerio indugia su un corpo abbandonato fra le macerie. [...] Con un "campo lunghissimo" Comerio riprende le cime montuose immerse tra spumose nuvole bianche in una luce serale: "*La mer de nuages qui entoure presque toujours le Montenero*"».

Elena Dagrada, Elena Mosconi, Silvia Paoli, *Moltiplicare l'istante: Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit.

La trincea

Regia: Vittorio Cottafavi; *sceneggiatura:* Giuseppe Dessì; *fotografia:* Giorgio Ojetti; *musica:* a cura di Vittorio Congia; *interpreti:* Aldo Giuffré, Roberto Bertea, Carlo Giuffré, Sergio Bargone, Carlo Enrichi, Attilio Duse, Lando Buzzanca, V. Congia (voce), Riccardo Cucciolla (voce); *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1961, *formato:* ampex, b/n; *durata:* 53'.
Copia BetaSP (da ampex) da Fuori orario.

«In questo lavoro, della durata approssimativa di un'ora, Giuseppe Dessì raccontò la storia di suo padre. E cercò di creare un'atmosfera interamente fondata sul ricordo, una specie di amore nostalgico per colui che fu suo padre, con la retorica sentimentale di ciò che fu la guerra. Questi due elementi uniti rappresentavano la guerra in modo un po' favolistico e un po' realista, proprio in occasione dell'inaugurazione del Secondo canale RAI che doveva essere il 4 novembre, il giorno in cui per noi italiani finì la Prima guerra mondiale. La sfida era come mettere in scena una storia di guerra in studio. La prima cosa cui pensai fu la pessima qualità delle colonne sonore dei nostri sceneggiati di guerra in televisione, realizzate utilizzando effetti di repertorio presi da dischi che non hanno nulla di realistico. [...] Le riprese si svolsero interamente in studio, incluso l'assalto, e grazie all'abilità del mio giovane direttore della fotografia, Giorgio Ojetti, riuscimmo a fare in modo che l'immagine avesse la qualità di un documentario d'epoca, esasperammo un po' la crudezza dei bianchi e neri tipica del materiale d'archivio. Però rimaneva il problema della colonna sonora. [...] Incaricai uno specialista di cinema di trovarmi i migliori effetti di mitragliatrici, cannoni, colpi di fucile, bombardamenti, eccetera. Con questo materiale fu realizzata una colonna sonora la più realistica possibile. Infatti l'artiglieria non spara mai in continuazione, alla carlona. Nelle lunghe giornate di attesa, durante la guerra del '15-'18, di tanto in tanto si logorava il nemico con cannonate di avvertimento. Anche le mitragliatrici mantenevano un dialogo, non sparavano incessantemente; di tanto in tanto quando moriva qualcuno in trincea partiva una raffica, e dall'altra parte rispondevano. Non ho vissuto questa epoca, però grazie ai testimoni e alla ricerche costruimmo una colonna sonora che ricostruiva realisticamente un'autentica giornata di guerra».

Vittorio Cottafavi in AA.VV., *Vittorio Cottafavi*, Filmoteca National de España, Barcellona, 1980

Nachrichten vom Grossen Krieg

Regia: Alexander Kluge; *interventi:* Hannelore Hoger, Helge Schneider, Christopher Clark, Gerd Krumeich, Peter Berling; *produzione:* Kairos-Film/Goethe-Institut Paris; *origine:* Germania/Francia, 2014; *formato:* video, b/n e col.; *durata:* 94'.
Copia Blu-ray (da DCP) da Goethe-Institut.

Il film, realizzato per il Goethe Institute di Parigi, ruota intorno alla madre e al fratello del padre dell'autore, morti nei primi giorni della Grande guerra. Articolato in 33 sequenze, il film propone molte scene inedite. Soldati americani che per la prima volta si confrontano con la guerra combattuta con i gas. Gli zeppelin che solcano il cielo sopra Londra. Colonne di soldati francesi a dorso d'asino che procedono verso l'inferno di

Verdun. Il tentativo di emissari tedeschi di stringere a Kabul un'alleanza con l'emiro per combattere in India. Una guerra che, a cent'anni di distanza, non ha perso d'attualità, specie se si pensa all'attacco con i gas di Assad, alla politica cinese o al recente intervento europeo nell'Africa Centrale.

Un anno di scuola

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal racconto di Giani Stuparich; *sceneggiatura:* Lucio Battistrada, F. Giraldi, Lucile Laks; *fotografia:* Dario Di Palma; *montaggio:* Gabriella Cristiani; *scenografia:* Sergio D'Osmo; *musica:* Luis Bacalov; *interpreti:* Laura Lenzi, Stefano Patrizi, Margherita Guzzinati, Juliette Meyniel, Mario Adorf, Mario D'Arrigo, Franco Garofalo, Paolo Morosi, Giovanni Visentin, F. Giraldi; *produzione:* Arturo La Pegna per CEP/RAI; *origine:* Italia, 1977, *formato:* 16mm, col.; *durata:* 120'.
Copia 16mm da RAI Sede Regionale del Friuli Venezia Giulia.

«Ho letto *Un anno di scuola* finito il liceo, prima di venire a Roma. Da quel momento ho sempre avuto il pensiero di vederlo trasposto sullo schermo. Nel 1976, finito *Il lungo viaggio*, che era stata un'impresa faticosissima ma felice, la RAI accettò le mie pressioni, condivise totalmente da Tullio Kezich, per realizzare un adattamento del romanzo di Stuparich. Come al solito l'aut aut era: "Sì, però attenzione, perché i soldi sono pochi". Si trattava di 140 milioni, non molti per fare un film d'epoca, in costume, ma ero pronto a qualsiasi patto pur di fare quel film. Come accade sempre nei film, fu bellissima la fase della preparazione, delle ricerche, dei ritrovamenti di eventuali superstiti. [...] Venne fuori, da queste ricerche, da questi brandelli di vita che uscivano dalle lettere, una generazione maschile molto "ventosa", forte, appassionata. Erano tutti giovani che ruotavano attorno alla figura di Scipio Slataper. Erano divisi fra la passione per D'Annunzio e Carducci da una parte e Schopenhauer, Nietzsche, Otto Weininger dall'altra. Erano in un turbine mentale. Da un lato erano profondamente nazionalisti pur essendo molti di loro di origine non italiana. In più questo nazionalismo era contraddetto dalla loro cultura profondamente europea, cosmopolita. [...] Volli far scivolare, producendo un falso storico ma rendendo la storia più autentica, la vicenda nell'anno 1913-1914, di modo che la festa finale, la cena della maturità, coincidesse con la notizia che a Sarajevo era stato assassinato l'arciduca Ferdinando. Questo falso storico poneva il film su di un binario ben preciso: i conti tornavano perfettamente e tutto sembrava motivato, perché a quella notizia esplodeva il furore appassionato di quella gioventù. Molti avrebbero poi passato illegalmente il confine e sarebbe morti, come eroicamente fece Slataper, sul fronte della guerra del '14-'18».

Franco Giraldi in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, Kaplan, Torino, 2006

Présence du cinéma
(Politica dei critici)

Demolishing and Building Up the Star Theatre

Regia: [Frederick S. Armitage]; *produzione*: American Mutoscope & Biograph; *origine*: Stati Uniti, 1901; *formato*: dvd (da 16mm da paper print da 35mm), b/n; *durata*: 2'.
Copia dvd (da 16mm da paper print da 35mm) da La Cineteca del Friuli.

La demolizione dell'edificio dello Star Theatre tra Broadway e la 13th Street a New York. Per oltre un mese la macchina da presa riprese l'evento ogni 4 minuti, per 8 ore al giorno. Alla demolizione segue la ricostruzione, come in un trucco di Méliès. Il tutto concentrato in meno di due minuti. È il polo cinematografico fondante di quanto si rovescerà nell'apparente dilatazione dei tempi dell'*Empire* di Warhol, che vi si confermerà l'ultimo dei grandi primitivi del cinema americano.
Il film fu acquisito da Angelo Raja Humouda per la sua Cineteca D.W. Griffith negli anni '70, in copia 16mm dalla paper print che come nel caso di molti altri Biograph, inclusi i Griffith, ha permesso la conservazione di quasi tutta l'opera del regista, i cui 35mm sarebbero risultati altrimenti perduti.
Tra le varie memorabili rassegne dei suoi film che Humouda realizzò nella nostra Regione, vi fu quella comprendente questo film al Festival internazionale del film di fantascienza di Trieste nel 1977, accanto alla rassegna Fant'America 1 (su Browning e Chaney) curata da Stuart Rosenthal, Lorenzo Codelli, Giuseppe Lippi, Rosella Pisciotta; e accanto alla rassegna FantaScena curata da Alberto Farassino e Sergio Grmek Germani (prolungante e variante la Fant'Italia di Lippi e Codelli dell'anno prima). Per questo anomalo convegno di proiezioni giunsero grandi critici come Bernard Eisenschitz, Gianni Buttafava ed Enzo Ungari, che giustamente seguirono il festival come un insieme, ignorando le piccole beghe triestine che sottindendevano la diversificazione dell'offerta, e in realtà la arricchivano reciprocamente. Bernard Eisenschitz ricorda oggi che con Buttafava e Farassino vide allora il film di Armitage e ne restò incantato. Ancora una volta Angelo R. Humouda aveva compiuto un gesto rivelatore. (s.m.g.)

Angelo della cineteca. Griffith, Angelo R. Humouda e noi

Regia, intervistatori: Enrico Ghezzi, Marco Salotti; *produzione*: RAI Terza Rete Sede Regionale per la Liguria; *origine*: Italia 1980; *formato*: BetaSP (da ampex), col.-b/n; *durata*: 50'.
Preceduto da [*Fuori orario. Cose (mai) viste*] [Presentazione di enrico ghezzi alla notte in ricordo di Angelo R. Humouda], *produzione:* RAITre; *origine:* Italia 1994; *formato:* BetaSP (da ampex), col.; *durata:* 7'.
Copia BetaSP (da ampex con inserto film da 16mm da paper print da 35mm) da Fuori orario.

Incontro di due giovani cinefili (il primo proveniente dal gruppo della rivista genovese *Il falcone maltese* e da poco assunto come programmista-regista alla sede ligure della neonata Terza Rete RAI) con il fondatore della genovese Cineteca D. W. Griffith. L'intervista è alternata all'intero primo film di David Wark Griffith incluso per segmenti: *The Adventures of Dollie* di produzione Biograph, 1908. Per Humouda questo film fondante di Griffith era divenuto anche il film fondante dell'attività editoriale della Cineteca D. W. Griffith nel 1975, con il volume Angelo R. Humouda – Alessandro Cozzani, *Ragioni di una proposta, ovvero... The Adventures of Dollie*.
Rimase l'unico volume pubblicato del progetto editoriale, ma Humouda lo prolungò con un'intensa attività editoriale di Quaderni, e soprattutto con la rivista «Griffithiana» poi proseguita da La Cineteca del Friuli.
Alla morte di Angelo la sua rivista pubblicò un numero fuori serie, curato da Piera Patat, non numerato e datato aprile 1995. Secondo Jacques Lourcelles che vi vede pubblicato un suo testo (in francese, essendo tutti i contributi nella lingua originale) si tratta della pubblicazione di cinema più importante in assoluto, e in particolare il testo introduttivo firmato da Livio Jacob e Piera Patat è secondo lui il testo più importante sull'amore del cinema. Il numero riprende anche la trascrizione integrale del programma di Ghezzi e Salotti, preceduto da quella della presentazione per *Fuori orario* e dal ricordo di ghezzi su *Il manifesto*. I restanti contributi sono di Giampiero Orselli (una seconda intervista a Humouda), del fratello Michel Fuad Humouda, e di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, Paolo Cherchi Usai, Sergio Grmek Germani, Giorgio Costa, Tatti Sanguineti, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, Alba Gandolfo, Corinna Beconi, Roslyn Orgel (le ultime tre essendo state in vari tempi le più strette collaboratrici di Angelo alla Cineteca), Jean A. Gili, Steven Higgins, Charles Musser, Daniela Giannetti, Piero Pruzzo, Maurizio Del Ministro, Claudio Bertieri, Riccardo Navone, Davide Turconi. Il numero si conclude con tre testi di Humouda, dei quali l'ultimo è un *racconto cinetecario*.
Lourcelles conobbe da tempo Angelo che si offrì di distribuire la rivista «Présence du cinéma», che sia lui come altri cinefili genovesi (in particolare Sandro Ambrogio, con cui l'amicizia si sposterà alla rivalità) considereranno (e non resteranno i soli) la rivista di cinema più importante mai pubblicata, capace di estremizzare alcune scelte dei «Cahiers du cinéma» facendo proprio anche il meglio della cinefilia più multipolare di «Positif». Collaboratori di entrambe queste riviste (Kast, Moullet, Delahaye, Tailleur, Benayoun, Rieupeyrout, Seguin, Labarthe...) scrivono sui primi otto numeri, diretti dal 1959 da Jean Curtelin. Ma è dal numero 9, dedicato a Cottafavi, che la rivista prende l'orientamento macmahoniano (dal nome della sala parigina che accompagna queste scelte critiche con una programmazione, e che diverrà un modello per quelle genovesi, torinesi, romane, triestine, milanesi e così via) con la direzione di Michel Mourlet, proveniente da alcuni scritti sui «Cahiers du cinéma» ospitativi con dialettica simpatia dal direttore Eric Rohmer ma mal sopportati da Jacques Rivette e da altri redattori e collaboratori dei «Cahiers». I numeri successivi di «Présence» (con collaboratori anche Pierre Rissient, Alfred Eibel, Jean-Louis Noames aka Louis Skorecki, Bernard Eisenschitz,

Philippe Demonsablon, Pierre Guinle...) saranno dedicati tra l'altro a Preminger, Walsh, Edwards e (nell'ultima fase che si protrarrà fino al n. 24-25 del 1967), sotto il segno più marcante di Jacques Lourcelles, a Freda, Mankiewicz, Fuller, Losey, John Ford, Dwan, Jacques Tourneur, DeMille... ma come per i «Cahiers» il pantheon dei cineasti non può essere racchiuso nei dossier realizzati ma va ritrovato ulteriormente nei testi brevi (cronache, recensioni...), talvolta nelle note a piè di pagina o tra parentesi (tale è la scoperta di Eichhorn da parte di Mourlet), fonti di progetti spesso non realizzati. Lourcelles progettò un numero Matarazzo che avrebbe splendidamente completato quelli su Cottafavi e Freda. E il suo *Dictionnaire* di cui prepara da anni la nuova edizione rivela il desiderio di conoscere altri autori, sia recuperando le scoperte dei «Cahiers» (Rossellini, Hitchcock, Mizoguchi...) che rivolgendosi al corpo immenso del cinema francese (e in ciò dialogando col successivo dizionario di Vecchiali) sia avvicinandosi ad autori italiani piuttosto scoperti da «Positif» (Comencini, Risi...) o del tutto da scoprire (fino a Da Campo, al cui primo film è dedicata un'acuta scheda).
Lourcelles ricorda fino ad oggi Humouda come la figura più notevole della passione per il cinema, e dopo aver contribuito al citato numero di «Griffithiana», fa realizzare alla Cinémathèque française il programma *Raretés de la Cinémathèque D.W. Griffith de Gênes. Hommage à son fondateur Angelo R. Humouda (1937-1994)* nel cui fascicolo a quattro pagine del maggio 1999 pubblica il testo che, per amichevole concessione dell'autore ed autorizzazione della Cinémathèque française, traduciamo integralmente di seguito.

Angelo Humouda: pioniere, sognatore, uomo d'influenza

di Jacques Lourcelles

Angelo Humouda (1937-1994), palestinese di origine, la cui attività ebbe base principale a Genova, è tra i rari individui per i quali l'amore per il cinema si è incarnato al punto che non vi si può più discernere ciò che, nelle cose realizzate, appartiene alla realtà o al sogno, alla teoria o all'azione, allo scacco o alla riuscita. Al punto anche, nel suo caso, che la sua influenza, sotterranea eppur considerevole, si è sviluppata, e senza nemmeno ch'egli se ne rendesse del tutto conto, per cerchi concentrici che partivano da un punto minuscolo, la sua casa, la sua piccola collezione di film, per abbracciare a poco a poco uno spazio più vasto che non può essere misurato in termini nazionali ma piuttosto a livello di continenti, quantomeno l'europeo e l'americano.
All'inizio degli anni '70 Angelo Humouda ha un sogno che, come gran parte dei sogni in campo cinematografico, appare basato su un principio folle, persino per le persone che gli sono più vicine. Egli vuole possedere, facendoli arrivare in Italia, il maggior numero possibile di cortometraggi di Griffith di cui proprio quella parte dell'opera gli sembra il nucleo fondatore di tutta la Settima arte. Con passione e ostinazione li acquista ad uno ad uno in gran quantità, li riunisce nella sua cineteca che non può

che chiamare Cineteca Griffith. Ma non si limita a raccoglierli, li fa vedere proiettandoli nei luoghi più remoti d'Italia, che raggiunge con il suo furgoncino, divenuto leggendario, portandovi così con sé il verbo del cinema. Da Griffith il suo interesse si estende naturalmente all'insieme dei primi anni del cinema americano, e ai grandi primitivi dell'animazione.
Alla fine degli anni '70 fonda la rivista «Griffithiana» che è oggi la principale rivista di storia del cinema in Italia e tra le più importanti al mondo. Pubblica libri e articoli, lancia mille idee, contratta degli autori, influenza ricercatori come Charles Musser nei suoi autorevoli lavori sulle origini del cinema americano. Ma la sua creatura più cara, la sua principale preoccupazione rimane la Cineteca Griffith. Questo indipendente, rispetto a cui nessuno è stato più indipendente (nel senso anche di meno ufficiale), sogna di affidare alla sua collezione uno statuto pubblico, appoggiandosi sul potere e il sostegno del Partito socialista. Questo sforzo verso un intreccio ideale tra pubblico e privato incontra per un po' dei successi ma poi si capovolge in insuccesso, cosa che gli provoca una grande delusione e non pochi problemi. Oggi la Cineteca Griffith, ancora viva con un catalogo di 6000 titoli, è ridivenuta un'impresa privata con la direzione di Alba Gandolfo. Se, come auspicabile, uno studente, un ricercatore si occuperà della biografia di Humouda, potrà trovare nelle tappe della sua vita una materializzazione, fino alla sofferenza, dei problemi che la conservazione e la ricerca storica nel campo del cinema pongono: creazione e istituzionalizzazione delle cineteche, intreccio tra pubblico e privato, rapporti politici... Da questo punto di vista la vita di Humouda somiglia a tratti a una tragicommedia alla Kean («sregolatezza e genio»), e credo che la Cinémathèque française possa essere un angolo visuale appropriato per percepirvi meriti e difficoltà.
Accanto alle sue attività di collezionista, di creatore di una cineteca e di una rivista, di proiezionista di film, di iniziatore di progetti editoriali, Humouda è stato tra i maggiori ispiratori delle Giornate del cinema muto di Pordenone, create nel 1982 e di cui ormai tutti sono consapevoli, anche se non vi avessero mai messo piede, che si tratta del maggior festival mondiale di ricerca storica sul cinema. Il successo e la fama di questo festival testimoniano dell'interesse che oggi suscita in tutto il mondo il cinema delle origini, a lungo accantonato. Si potrebbe persino avere l'impressione ormai che vi sia stato un capovolgimento, che sia il resto del cinema, di fronte a questa concentrazione universale di storici e ricercatori, a passare nell'ombra! Dispiace allora infinitamente che Angelo Humouda non abbia potuto assistere alla realizzazione del «Griffith Project», apoteosi per lui quasi inimmaginabile del suo sogno di fanatico griffithiano. Questa serie di proiezioni avviata a Pordenone nel '97 e che va a estendersi su una dozzina d'anni[1] consentirà di accedere alla quasi integralità dell'opera di Griffith opportunamente restaurata, seppur con molto lavoro ancora da fare nella ricostruzione delle didascalie.
Gli ultimi anni di vita di Humouda furono turbati da difficoltà di ogni genere – familiari, di salute, economiche.

Nel numero speciale che «Griffithiana» gli consacra nel '95, per onorare la sua memoria ed evocare i molteplici aspetti della sua personalità, del quale vorrei raccomandare la lettura a ogni cinefilo, va segnalato in particolare l'articolo di Livio Jacob e Piera Patat, responsabili delle Giornate di Pordenone. Si tratta di un testo struggente per come riesce a cogliere l'abbandono, insieme morale e materiale, a cui possono essere lasciati degli esseri d'eccezione, nel momento in cui invece le loro idee e le ragioni per cui si sono battuti cominciano ad affermarsi un po' ovunque nel mondo.

[1] Ogni anno viene pubblicato per l'occasione un volume appassionante che contiene per ciascun film note dettagliate che completano le trame dei «Biograph Bulletins» sia in senso narrativo che analitico. Il primo volume apparso tratta i film prodotti nel 1907-1908, il secondo dei film prodotti dal gennaio al giugno 1909.

(traduzione dal francese di Sergio M. Germani)

MACUMBA JUNGLA INFUOCATA

Regia: Franz Eichhorn, Hans Hinrich; *soggetto*: romanzo di Franz Taut; *sceneggiatura*: Ilse Lotz-Dupont; *fotografia*: Edgar Eichhorn, Franz Weihmayr; *montaggio*: Walter von Bonhorst; *musica*: Ana Pietric, Walter Schultz; *interpreti*: Vanja Orico, Paul Hartmann, Robert Freitag, Josefin Kipper, Ary, Charlott Daudert; *produzione*: Astra Film/ Franconia-Film; *origine*: Brasile/RFT; *formato*: 16mm (da 35mm), b/n; *durata*: 95'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Griffith.

In coppia col non meno misterioso Hans Hinrich, Franz Eichhorn è qui autore di un film totalmente da scoprire, su cui i due testi critici, scritti appositamente per questo catalogo, che seguono danno le piste che partono dall'intuizione macmahoniana.

FRANZ EICHHORN AL CUORE DEL MISTERO
di Michel Mourlet

Nell'agosto 1959, in una piccola nota a piè di pagina di un manifesto iconoclasta pubblicato dai *Cahiers du cinéma* veniva menzionato, tra alcuni film e cineasti da prendere in considerazione, un titolo: *La Déesse des Incas*, e il nome del regista: Franz Eichhorn. Ed ecco che un altro film dello stesso realizzatore viene programmato qui a Trieste.
Tra questi due eventi, poca cosa, se non una stessa domanda rivolta a più riprese nel corso degli anni all'autore di questo manifesto intitolato *Sur un art ignoré*: ma chi è, quindi, Eichhorn? Da quale cappello di prestidigitatore lo avete tirato fuori?
L'autore di *Sur un art ignoré*, firmatario, per altro, cinquantacinque anni più tardi, del presente articolo, cercherà di rispondere qui a questa ossessionante domanda.
La risposta non è semplice. Non solo nessun cinefilo o professionista del cinema ha conservato o cercato di assemblare le diverse informazioni che vengono comunemente accumulate su qualsiasi confezionatore di film ma, anzi, sembra che lo stesso Franz Eichhorn si sia ingegnato a confondere le piste. I suoi sei o sette film ufficialmente attribuitigli hanno diversi titoli e lui stesso cambia nome: ora Franz, ora Francisco, affibiandosi lo pseudonimo di Franz E. Ander per autografare alcune sceneggiature e le riedizioni di un libro in cui ha raccolto, tra le due guerre, i ricordi dei suoi inizi di "cineasta-esploratore"...
Gli vengono attribuiti alcuni film, che secondo altri dati da titoli di testa non gli appartengono, e diviene indispensabile recuperare ogni tipo di informazione attraverso altre fonti. È stato sceneggiatore sotto il suo nome e con pseudonimi, in particolare per Jésus Franco. È stato produttore. Per ripercorrere le sue tracce è necessario calarsi nei panni di Sherlock Holmes de la Toile. Risulterebbe utile cercare anche negli archivi tedeschi, presso i suoi eredi, se esistono, o in Brasile.
Giacché questo bavarese si è legato al Brasile dall'età di 25 anni e più precisamente alla regione più misteriosa e affascinante di questo paese: l'Amazzonia.
Dall'inizio degli anni '30, partecipa con suo fratello Edgar, che diventerà capo operatore di ripresa, ad una spedizione in Amazzonia, in territori pressoché sconosciuti da cui trarrà un documentario intitolato in francese *Symphonie de la forêt vierge*. Da una seconda spedizione riporta alcune sensazionali scene di giungla che verranno inserite nel film *Kautschuk*, di cui scrive la sceneggiatura con Ernst von Salomon, per la regia di Eduard von Borsody.
Sarà la volta, dopo la guerra, di *No trampolin da vida*, *La Déesse des Incas*, *Le Diable noir*, *Treze Cadeiras*, *Rastros na Selva*, documentari attribuiti ora al solo Eichhorn, ora in coregia con il produttore o col fratello, in filmografie dove regna la fantasia più sorprendente. Si ritrova ancora il suo nome in due film distribuiti all'inizio degli anni '60: *Les Rescapés de l'enfer vert* et *Les Aventuriers de la jungle*. Ma nella dispersione e incertezza delle informazioni a riguardo, non è escluso che abbia girato, o partecipato alla realizzazione di altri film che restano da scoprire.
Una scheda brasiliana indica che egli ha fondato nel 1962 a Rio de Janeiro l'Eurobras Film Production Ltd, diventata in seguito importatrice di materiale cinematografico e macchine da presa. Infine è l'autore certo del racconto in cui descrive le sue disavventure e imprese spesso impressionanti nell'"inferno verde" dell'Amazzonia, durante le sue due prime spedizioni negli anni '30. Il titolo francese di quest'opera, riedita più volte e in diverse lingue, è: *Aventures d'une caméra en Amazonie*.
Di lui ho visto solo *La Déesse des Incas,* durante la mia giovinezza, ed ho letto il suo libro. Mi è stato sufficiente per considerare che siamo in presenza di un cineasta completamente atipico: ambizioso, segreto, avventuriero, poeta, avveduto uomo d'affari, che senza alcun dubbio predilige i divertimenti e i pericoli di una vita vissuta tra azione, osservazione della natura, creazione estetica attraverso immagini e parole, alla celebrità, che esigerebbe una perseverante specializzazione.
Ma si può parlare di "presenza"per un uomo che a tal punto si nasconde e si riempie di mistero? Forse nel senso di *Présence du cinéma*... I cinefili italiani, oggi più numerosi e competenti dei francesi, potranno capire.
Sembra in effetti che la sua concezione

di cinema – per quanto la visione, ormai lontana, di uno solo dei suoi film permetta di cogliere – corrisponda molto bene a quella che ho espresso nel mio manifesto del 1959: «allo stesso tempo documentario e *féerie*».

(traduzione dal francese di Paola Pisani e Alessandro Mendizza)

A CACCIA DI UNICORNI
di Olaf Möller

Per assicurare a un artista un posto eterno nella memoria collettiva non serve altro che una parola detta da una persona. Certo, la parola deve essere detta al momento giusto; e questa persona non può essere una qualsiasi, ma qualcuno che si è guadagnato una certa autorità; e la collettività in questione deve essere un gruppo che divide un comune orientamento; ma, in ogni caso, non serve nient'altro. Nel caso di Franz Eichhorn, la persona in questione è stata Michel Mourlet, e la parola una semplice nota a piè di pagina in quello che resta il suo scritto più famoso: *Sur un art ignoré*, una sorta di manifesto, una vera sfida a un dogma allora emergente e ancora oggi accettato: il modo di vedere il cinema proposto negli anni '50 dai «Cahiers du cinéma». Come Marco Grosoli ci dimostrerà, i macmahoniani furono i veri sostenitori della *politique des auteurs*, mentre i suoi guardiani ufficiali, il gruppo dei «Cahiers», saranno spesso dei rinnegati sull'orlo dell'apostasia (loro malgrado, ovviamente, come succede sempre con persone il cui desiderio di far carriera sovrasta alla fine l'amore per quello a cui ci si dedica...).

Abbastanza ironicamente, è nel capitolo *Prééminence de l'acteur* che Mourlet evoca non solo i quattro celebri assi dei macmahoniani (Lang, Losey, Preminger, Walsh), ma anche gli altri autori essenziali alla loro visione del mondo, come Cottafavi, Fuller, Ludwig e Weis, in un appello a cui si aggiungono in nota Dwan, Lupino e Ulmer, con una menzione anche per Eichhorn. Per essere precisi, Mourlet nomina l'unico film del regista che aveva visto, *Mundo estranho* (1952), conosciuto in Francia come *La Déesse des Incas*. Due titoli entrambi molto promettenti, che suggeriscono accidentalmente (o forse no) le due linee guida al lavoro nella cinetica macmahoniana proposta da Mourlet: il titolo portoghese ha una certa *gravitas* documentaristica, mentre quello francese un'aria da *féerie*.

L'ortografia del cognome del regista si rivela fra l'altro densa di equivoci: Franz Eichhorn è erroneamente trascritto come Frantz Eichtorm; il che, a un orecchio tedesco, aggiunge un'ulteriore dimensione mistica, perché suona insieme sbagliato ma anche molto possibile e curiosamente ardito, perché la seconda parte del nome somiglia a una strana corruzione-composizione creata da Turm (torre) e Sturm (tempesta), quest'ultimo allusivo a Theodor Storm, uno scrittore della Germania del Nord, autore di racconti romantici occasionalmente permeati da tocchi gotici. Mourlet o i tipografi di *La mise en scène comme langage* (1987), riedizione accresciuta del suo volume *Sur un art ignoré* (1965, che prende appunto il titolo dal suo saggio principale), dovevano essere ben convinti che il regista si chiamasse davvero Frantz Eichtorm, perché all'interno del libro il nome è sempre riportato in questa versione. Ma, anche qui, non si tratta in fondo che di un nome in più per un uomo dai mille nomi, che aveva usato come pseudonimo il cognome Ander, che un tedesco interpreta automaticamente come Anders (Diverso, o Qualcun altro).

È estremamente difficile scoprire qualcosa di Franz Eichhorn: negli archivi tedeschi non c'è praticamente nulla, sia a livello di film che di documentazione; e dal momento che la sua fuga dalla terra natia non era collegata al bisogno di salvarsi la vita, gli specialisti di artisti-in-esilio non hanno mostrato finora grande interesse per lui (la partecipazione di Eichhorn come co-sceneggiatore/assistente alla produzione/regista della seconda unità per *Kautschuk* di Eduard von Borsody, 1935, suggerisce che con ogni probabilità non era considerato un nemico dal nazismo). Il fatto che Eichhorn sia emigrato in un contesto cinematografico non molto considerato non è poi certo d'aiuto: se fosse invece andato a Hollywood, qualcuno gli avrebbe sicuramente già dedicato un saggio... È rivelatore che persino i siti di download (tristemente) famosi per offrire (più o meno) tutto abbiano poco o niente di Eichhorn; il che suggerisce che la situazione in Brasile non sia poi diversa da quella in Germania. Sia per il cinema tedesco che brasiliano, Eichhorn resta insomma una figura ai margini: nella sua terra natia, era considerato essenzialmente un cineasta di viaggi (leggi: un aiuto-etnologo), mentre nella sua nuova patria sembra essere rimasto un estraneo che ha realizzato solo una manciata di film non ascrivibili a nessun genere, trattandosi per lo più di co-produzioni internazionali che i brasiliani non considerano davvero parte del loro cinema. La ricerca della fortuna, lo scontro di culture, la scommessa di crearsi una vita nuova e diversa in un luogo lontano e alieno, l'eros della vita selvaggia non ancora civilizzata, la seduzione del ritorno alla natura che ci trasforma in qualcos'altro: ecco la materia prima di cui è fatto il cinema di Eichhorn. Dal momento che non sembrava capace di piantare radici in nessun luogo, fu proprio il cinema a diventare la sua vera terra di elezione, in cui Eichhorn era seme, seminatore e frutto.

L'inestimabile *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, curata da Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, conclude con queste laconiche parole la breve scheda dedicata a Francisco Eichorn (come si faceva chiamare allora): «La sua carriera è piena di punti oscuri».

(traduzione dall'inglese di Simone Starace)

LA GRANDE STRADA (L'ODISSEA DI MONTECASSINO)

Regia: Michał Waszyński [Vittorio Cottafavi]; *soggetto:* Filippo Canaletti Gaudenti; *sceneggiatura:* O. Resti; *fotografia:* Sergio Bergamini; *musica:* Enrico Wars; *interpreti:* Fadoriga Andrejewska, Maria Bogdanska, Paolo Carlini, Pietro Sharoff, Giuseppe Varni; *produzione:* M. Waszyński per Sirena Film; *origine:* Italia, 1948; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 69'.

Copia BetaSP (da positivo nitrato 35mm proveniente da Museo Nazionale della

Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci”, Milano) da Archivio Nazionale Cinema d’Impresa.

Didascalia iniziale: «La trama di questo film si svolge sullo sfondo della recente guerra mondiale. La storica battaglia di Varsavia sostenuta dalla romantica e valorosa cavalleria polacca contro le forze corazzate tedesche, il bombardamento di Varsavia, le distruzioni in Polonia, la drammaticissima battaglia di Montecassino, e molti altri episodi sono stati tratti da autentici documentari di guerra girati da coraggiosi operatori alcuni dei quali hanno pagato con la vita il loro ardimento».
L’ideazione e la realizzazione del film, iniziato nel 1945, vanno con tutta probabilità ascritte principalmente a Waszyński, anche se nella documentazione per il Ministero figurano anche molti collaboratori italiani, inseriti probabilmente con il solo scopo di guadagnare al film delle agevolazioni fiscali. Lo stesso Vittorio Cottafavi, accreditato in alcuni documenti come regista, avrebbe poi disconosciuto pubblicamente il film, circoscrivendo la sua partecipazione a una semplice consulenza. Queste le conclusioni a cui arriva l’Ufficio Centrale per la Cinematografia in data 20 gennaio 1950: «Contrariamente a tutte le comunicazioni ufficiali fatte a questa Presidenza in occasione della produzione del film e della successiva revisione, la pellicola è stata di fatto prodotta dal suddito polacco Michał Waszyński e non dalla Società Sirena. Questa si è solo prestata a dare il suo nome alla produzione, nella speranza che il film potesse essere successivamente ammesso alle provvidenze governative. È poi da rilevare che nei riguardi di questo film è improprio parlare di produzione, secondo il significato comune che a questo termine viene dato. Più che di produzione si deve infatti parlare di montaggio del film, dato che esso è per quasi tre quarti costituito da materiale di repertorio (scene di guerra riprese da operatori del 2° Corpo Polacco in Russia, Iran, Iraq, Egitto, Italia) e per un quarto da scene di poco conto, girate in stabilimenti romani, con lo scopo di dare unità organica al materiale esistente. Quanto sopra è confermato da una dichiarazione verbale fatta dallo stesso produttore Waszynski ad un funzionario di questi Uffici (il dott. Rosario Errigo), oltre che dallo stesso titolare della Soc. Sirena, il conte Giannuzzi. Il film venne la prima volta sottoposto alla revisione in edizione originale inglese per ottenere il visto di esportazione».

La lunga via dei silenzi
Agli occhi di Gianni Da Campo

Sette piccole croci

Regia: Vittorio Cottafavi; *soggetto:* novella di Georges Simenon; *sceneggiatura:* Alessandro De Stefani, Sergio Failoni; *interpreti:* Ivo Garrani, Tino Bianchi, Antonio Cannas, Gianni Santuccio; *produzione:* RAI; *origine:* Italia, 1957; *formato:* video, b/n; *durata:* 65'.
Copia BetaSP (da 16mm vidigrafato da diretta tv) da Fuori orario

«Non c'è il commissario Maigret, ma c'è tutto Simenon: la sua abilità nel tramare una vicenda, la sua acutezza nel descrivere un personaggio, la calda comunicativa. La scena – meno che nel finale – è sempre una stanza della centrale di polizia di Parigi. È la mattina di Natale. Per telefono giungono le solite segnalazioni: un suicidio, una rissa, un investimento stradale. Insomma, ordinaria amministrazione se non fosse che, a poco a poco, un senso d'inquietudine comincia a farsi strada nell'animo dei commissari e degli agenti. Le pattuglie in giro per la città fanno delle strane segnalazioni: uno dopo l'altro vengono trovati rotti dei posti di soccorso di polizia (colonnine di metallo poste agli angoli delle strade) tutti nel medesimo quartiere. Nello stesso tempo arriva la grossa notizia: una donna, che godeva fama di usuraia è trovata uccisa nella sua casa. Incomincia l'indagine che ricollega subito il delitto all'incomprensibile vandalismo dell'ignoto che rompe i vetri delle colonnine di soccorso».

Anonimo, *Un giallo alla Simenon*, «Radiocorriere Tv», 19-25 maggio 1957

«Ti lasciavi guidare solo dall'istinto, da un'intuizione improvvisa, da un ricordo, da un'immagine; ti coinvolgevano gli odori, i colori, i sapori e i rumori ma la conclusione, nella sua essenza, aveva sempre tonalità cupe, accostandoti ai realisti e agli esistenzialisti. Eri diventato il "caso Simenon" che tutti discutevano, che tutti voleva inserire in un preciso genere letterario, per salvaguardare i propri schemi, di cui nessuno comprendeva le segrete motivazioni, tu per primo. Non eri Proust, che ancora non avevi letto, eppure anche nella tua memoria riecheggiava una mutilazione costante che ti portava a esplorare la condizione degli uomini. Senza saperlo, costruivi anche tu, come Balzac, una *comédie humaine* ignorando schemi precostituiti; senza saperlo, affrontavi tematiche sartriane e camusiane pur non invischiandoti mai in concetti filosofici e ignorando ogni velleitarismo intellettuale. Eri Georges Simenon, che qualcuno osava accostare a Sartre, a Camus, a Balzac, a Dostoevskij».

Gianni Da Campo, *Lettera aperta a Georges Simenon*, in Gianni Da Campo, Claudio G. Fava, Goffredo Fofi, *Simenon, l'uomo nudo*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2004

La lunga via dei silenzi

Gianni Da Campo, scomparso il 6 maggio 2014, lascia in eredità a La Cineteca del Friuli un ultimo progetto editoriale, il suo romanzo-testamento *La lunga via dei silenzi*. Storia di Lorenzo, alter ego dell'autore, il libro si sviluppa lungo sette percorsi, in ognuno dei quali è presente con la sua storia personale di attrice – una vera biografia nella biografia – Marina Vlady.

Ucronìe del cinema italiano

Notizie per tutti

Regia: Michelangelo Antonioni [Giulio Questi]; *produzione:* Epica Film; *origine:* Italia, 1956; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 2'.
Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

Cortometraggio pubblicitario che reclamizza il quotidiano «Il Giorno».
Elenco inquadrature dal visto censura (10 aprile 1956): «1) Ripresa di un incendio che divampa furioso. 2) Una famosa diva che parte. 3) Una riunione alla Camera dei Deputati. 4) La polizia che indaga su un delitto. 5) Sports invernali con gare di sci. 6) Una corsa automobilistica con un pauroso incidente. 7) Una partita di boxe. 8) Primo piano di un campione sportivo e della diva. 9) Scatta l'obiettivo di una macchina fotografica e vediamo due famosi personaggi del momento. 10) L'obiettivo scatta a più riprese presentando fatti ed avvenimenti del giorno. 11) Copie del giornale che escono dalla Linotype. 12) Pubblico di tutte le categorie, uomini, donne e ragazzi che leggono il giornale. 13) Finale con didascalie rappresentanti la testa del giornale "Il Giorno"».

Il giornale conteso

Regia: Michelangelo Antonioni [Giulio Questi]; *soggetto:* Jacques Lecoq; *produzione:* Epica Film; *origine:* Italia, 1956; *formato:* 35mm, col.; *durata:* 2'.
Copia 35mm da La Cineteca del Friuli.

Cortometraggio pubblicitario che reclamizza il quotidiano «Il Giorno».
Elenco inquadrature dal visto censura (10 aprile 1956): «1) Un guanto bianco di donna è per terra; un signore lo raccoglie. 2) Il signore va a sedersi su una panchina dove già si trovano una ragazza e il giovanotto che leggono. 3) Il signore porge il guanto alla ragazza ed attacca discorso con la stessa 4) poi si volge verso il giovanotto che sta leggendo un giornale e tutto preso dalle notizie da questo riportate trascura la ragazza. 5) Il signore afferra una pagina del giornale e nella contesa che ne segue il giornale va a pezzi. 6) Finale con didascalia reclamizzante il giornale "Il Giorno" e figura d'uomo che apre la finestra e trova il giornale spalancato davanti a lui».

«Ho avuto due contatti di lavoro con Michelangelo Antonioni. Una volta mi ha chiamato e mi ha detto che gli avevano offerto di fare la pubblicità per "Il Giorno", quotidiano che appena uscito, nel 1956, si era imposto all'attenzione generale grazie all'editore Cino Del Duca, molto importante e stimato. "Li vai a fare tu questi due short?", mi ha detto. "Certo", ho risposto e così grazie a Michelangelo ho fatto due short pubblicitari per "Il Giorno", destinati alle sale cinematografiche. Uno era a colori e prendeva spunto dal logo del giornale, un ometto alla finestra che aveva un giornale in mano, mi ricordo molto vagamente, l'altro era un montaggio di attualità, quale attualità non ricordo, mi ricordo solo che ho montato un incontro di boxe, roba pescata nei repertori, in bianco e nero.»

Giulio Questi, in *Se non ricordo male*, a cura di Domenico Monetti e Luca Pallanch, Rubbettino Editore, 2014

I figli delle macerie

Regia: Amedeo Castellazzi [non accreditato]; *fotografia:* Sergio Pesce [non accreditato]; *produzione:* A.N.C.R. - Associazione Nazionale Combattenti e Reduci; *origine:* Italia, 1948; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 12'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Documentario di comunicazione sociale, *I figli delle macerie* riporta nei titoli di testa soltanto l'indicazione del committente, l'Associazione Combattenti e Reduci. I nomi del regista e dell'operatore sono stati recuperati dalla documentazione relativa al visto di censura (luglio 1948) conservata nell'Archivio della Revisione Cinematografica della Direzione Generale per il Cinema del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Amedeo Castellazzi, un fantasma in Cinecittà
di Dario Stefanoni

Sì, bisogna che essi dimentichino.
Anche il ricordo sarebbe un veleno.
I figli delle macerie (1948)

«Amedeo Castellazzi – giornalista e cineasta – ha risolto il problema della vita agendo cinematograficamente quando lavora per il giornale e giornalisticamente quando lavora per il film. Ma cosa non farebbe Castellazzi pur di assicurarsi la gloria?» È quanto si legge nel numero di «Cinemagazzino» del 31 luglio 1938, paradosso maggiorato dal fatto che Castellazzi ne è anche il direttore: si aggiunga che al contempo è capo dell'Ufficio Stampa e Propaganda di Cinecittà e collaboratore tecnico su più di un set, e si avrà un primo ritratto contradditorio di un'identità sovraesposta e occulta, tentacolare e invisibile, già scissa in più vite inconciliate – il burocrate, il cronista, il cineasta. Nato a Milano nel 1892 ma stabilitosi a Roma già dal 1915, Castellazzi era approdato quarantenne a Cinecittà dopo l'esperienza di redattore per il quotidiano fascista «Il Tevere». Dal '37 è attivo sui maggiori fronti produttivi dell'epoca (Cinecittà, Tirrenia, Scalera), lavorando come aiuto regista e assistente di produzione per cineasti come Matarazzo, Mattoli e Bonnard. Grazie a un concorso fotografico sul suo giornale, scopre Alida Valli insieme allo sceneggiatore e critico Ettore Margadonna, proponendola a Bonnard per il ruolo della principessa Sulamita in *Il feroce Saladino* (sul cui set è aiuto-regista), e di lì a poco in *Assenza ingiustificata* di Neufeld, al fianco di Amedeo Nazzari, dove Castellazzi è sia soggettista che direttore della produzione. Sono gli anni in cui porta anche Vivi Gioi a rinascere da attrice, presentandola a Mastrocinque dopo una prima carriera mancata a nome Vivien Diesca (anagramma dell'ex amante De Sica), anni in cui è primo animatore del cine-club che organizza nell'appena inaugurato Rivoli, in via Veneto. A guerra inoltrata, esordisce alla regia con un oscuro trittico di cortometraggi Tirrenia (*Ninna nanna, papà sta in guerra, Quota 731, Finestra sul mare*), "trilogia di guerra" apparentemente perduta, se non proprio interrotta, sotto le bombe che nel '43 devastano Tirrenia. Mancanze, refusi e ambiguità non si contano nella ricostruzione di una carriera doppia e rimossa: basti qui ricordare Luigi Freddi, che nelle sue memorie ricorda Castellazzi quasi solo come sceneggiatore de *La cena delle beffe*, confondendolo con Castellani, o la paternità del soggetto, scritto da Castellazzi, dell'aviatorio *Gente dell'aria* di Esodo Pratelli, che all'indomani della morte in guerra di Bruno Mussolini si attribuì a quest'ultimo. Promosso, nel dopoguerra, a Capo dell'Ufficio Propaganda e Sviluppo dell'INCOM, per la quale aveva già scritto il soggetto della breve favola *Fantasmi in Cinecittà* di Domenico Paolella, tra il '47 e il '49 Castellazzi realizza, accanto al raggelante condensato di neorealismo *I figli delle ma-*

cerie, una filmografia rappresasi in pochi corti documentari (*Positano: colori in libertà, Pietre preziose a Roma, La tastiera felice, Concerto a Massenzio*), intenti a inseguire con essenzialità didattica fugaci fantasmi e nevralgiche "assenze ingiustificate" (come il cineasta Aldo De Benedetti e il pianista A. B. Michelangeli, l'uno esiliato e l'altro rifugiatosi nel fuoricampo), disegnando un porto d'artisti esuli e dissidenti, ritraendo le prestazioni d'un pianista spettro, esplorando la vertiginosa costellazione di chiese romane. I due suoi cortometraggi più sorprendenti, *I figli delle macerie* e *Positano*, ricadono nell'ombra neorealista anche tramite i rispettivi operatori, entrambi napoletani: Sergio Pesce, allievo dell'Ubaldo Arata che fotografò *Roma città aperta*, e Roberto Amoroso, il produttore che trapiantò i fermenti neorealisti a Napoli con una serie di mélo meridionalisti interpretati da attori "presi dalla strada", e che, insieme al girato bellico per *Paisà,* procurò la pellicola necessaria a Rossellini per realizzare *Roma città aperta*. Completa il quadro *Germania Anno Zero*, curiosamente distribuito da quella stessa G.d.B. Film, intitolata a Gianni de Berardinis (e rappresentata dall'enigmatica campana in apertura), in cui Castellazzi lavora dal dopoguerra come responsabile del doppiaggio (curando le edizioni italiane di *La vita è meravigliosa* di Capra e *Arco di trionfo* di Milestone) e per la quale realizza, nel 1949, due ultimi corti dispersi (*Terra di santi* e *Fede antica*). Dopo il fallimento della G.d.B., di Castellazzi se ne sente riparlare, descritto come "vecchio agente d'attori" affezionato all'ultima protetta Sylva Koscina, solo in alcune memorie felliniane («Cinemagazzino», del resto, fu la prima rivista di cinema per l'esordiente giornalista Fellini, e, a sua detta, la responsabile del suo primo ingresso a Cinecittà). Prima di morire a Roma nel 1962, Castellazzi vive un ultimo decennio nell'ombra, in un piccolo ufficio di via Po adibito ad agenzia di attori, e il cui tassello finale è riemerso grazie a un'intervista del '64 a Claudia Mori, dove l'attrice si dice lanciata proprio dal vecchio agente, che la propose per il ruolo da protagonista in *Cerasella* di Matarazzo (che vent'anni prima Castellazzi aveva servito da aiuto-regista, in un film rubricato a commedia, eppure scientemente atroce, come *Sono stato io!*). Segreto nella vita come nel cinema, non stupisce che Amedeo Castellazzi, corpo dalle molte vite e dalle molte morti, fu amico e stretto collaboratore di Aldo De Benedetti, compagno di evasioni d'identità sognate e mancate, in una tensione a ripensarsi altrove che pare insinuarsi anche in *I figli delle macerie*, tra l'imperativo e la preghiera – *Anime e corpi: tutto da rifare!*

TROPPO TARDI T'HO CONOSCIUTA!

Regia: Emanuele Caracciolo; *supervisione alla regia:* Carmine Gallone [non accreditato]; *soggetto:* dalla commedia *Il divo* di Nino Martoglio; *sceneggiatura:* E. Caracciolo [non accreditato], Aldo Vergano, Enrico Ribulsi; *fotografia:* Emanuel [Filiberto Emanuel Lomiry]; *montaggio:* Ignazio Ferronetti; *musica:* Ezio Carabella, P. G. Redi [Luigi Pulci]; *interpreti:* Franco Lo Giudice, Alfredo De Sanctis, Barbara Nardi, Christel Schrool, Fausto Guerzoni, Tatiana Pavoni, Giorgio Costantini, Raul Donadoni, Dino De Laurentiis, Armando Niro, Carlo Artuffo, Elio Marcuzzo; *produzione*: Mario Sequi per ACI; *origine:* Italia, 1939; *formato*: 35mm, b/n; *durata:* 68'.
Copia 35mm da Museo Nazionale del Cinema.

«Recentemente ci è parso di riconoscere in certi passi del film di Caracciolo *Troppo tardi t'ho conosciuta!*, quella tranquilla follia che è necessaria a vicende del genere accennato: un mondo sempre più svincolato dalla realtà comune, si presenta a noi con tranquillità e coerenza. Le rappresentazioni teatrali di un tenore sono pagate in animali (cfr. Clair), le stanze sobriamente si popolano di giraffe, manichini, racchette da neve. Una vicenda che incomincia con apparenze paesane, fra due mulini e un Sale e Tabacchi, si inoltra inavvertitamente negli ambienti anormali dell'allucinazione. Non sono mai persi del tutto i contatti col punto di partenza; al contrario, la vicenda è così nota che sembra echeggiare di proposito il luogo comune; solo che qui tutti parlano come se avessero una strana coscienza di questo. [...] Questo permette ai personaggi quel distacco, quella specie di allucinata incoscienza che è necessaria alla loro anormalità. La scena più bella è quella delle due donne rivali, in un cabaret disfatto. Un'altra coppia di donne balla al suono di un sassofono solo. Le rivali si combattono con una calma tristezza di fronte a un tavolino capovolto. A un certo punto le altre due donne chiedono: "Voi non ballate?". Le rivali si uniscono in una calma e fantomatica danza. Tutto sembra possibile dalla ferma e puerile follia che è nei loro sguardi».

Pier Maria Pasinetti, *I cavalli che parlano*, «Cinema», n. 82, 25 novembre 1939

FUTURISTI VELOCI
(BREVE INCONTRO TRA DUE MANUEL)
di Dario Stefanoni

«Il Centro [sperimentale di cinematografia] aprì i battenti nel 1935 e tutti coloro che ambivano di fare cinema conversero lì. Insomma, c'erano tutti. [...] Antonioni, Germi, De Santis. […] E poi Emanuele Caracciolo, che riuscì a realizzare una sola cosa, anche abbastanza buona, e poi venne fucilato alle Fosse Ardeatine. Era il più bravo di tutti noi».

Luigi Zampa, in Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Feltrinelli, 1979

Nel cinema italiano degli anni '30 e '40, il nome *Emanuel* o *Emanuele*, dall'ebraico "Dio è con noi", è più che una rarità: a giudicare dai riscontri filmografici, si direbbe anzi che in quegli anni ne risultino attivi solo due, gli stessi che paiono incontrarsi per la prima volta sul set di *Troppo tardi t'ho conosciuta!*, l'uno regista e l'altro direttore della fotografia. Il primo è Emanuele Caracciolo, nato a Tripoli da coloni gallipolini, giunto al primo e unico lungometraggio dopo un'iniziale attività di arredatore scenografo a Cinecittà, poi di co-sceneggiatore per Corrado D'Errico (*I fratelli Castiglioni*) e di aiuto-regista per Carmine Gallone (*Giuseppe Verdi* e *Marionette*), mentre a lui solo si attribuiscono una sceneggiatura mai filmata (il "dramma meccanico" *Tu sarai la mia vita, la mia amante, la mia tomba*), il soggetto e la sceneggiatura di un film a passo ridotto premiato ai Littoriali e alla Biennale (*Eco d'anime* di Francesco Spirito, dal suo racconto *Ricerche d'armonie*) e un'oscura regia scolastica (*L'acrobata*) elencata nei registri del CSC. Il secondo è Filiberto Emanuel Lomiry, che nei titoli di testa si firma con un ancor più laconico e per il regime oltraggioso "Emanuel", nome che manterrà anche sui set di Marcello Albani, regista vicinissimo alle gerarchie fasciste (nel '43 filmeranno insieme l'atto postremo della cine-propaganda di Stato con *Redenzione*, da un soggetto di Farinacci). Entrambi, curiosamente, dagli intensi trascorsi futuristi: Caracciolo, con firma "Manuel" e soprannominato da Marinetti "il futurista veloce" per la sua alacrità di animatore culturale, è ancora ventenne tra i protagonisti del Futurismo meridionale a Bari e a Napoli, fondando riviste come *±2000* e *Elettroni*, e poi collabo-

rando, insieme a Domenico Paolella, con il mensile del CineGUF «Mondo Latino» (i suoi scritti critici e giornalistici sono raccolti nel recente *Cronache futuriste (1932-1935)* di Salvatore Iorio, Mephite 2013); l'anconese Lomiry è invece introdotto agli ambienti futuristi milanesi grazie alla madre contessa, iniziando lì a sperimentare con diverse tecniche fotografiche (anche in sodalizio artistico con Depero), prima di approdare al cinema come operatore, dove collabora con Paolella nei suoi corti documentari per la INCOM (di cui sarà nominato capo-operatore nel 1947). Dei due, solo un Emanuel sopravvive al fascismo: l'altro, appartenente al disciolto Partito Comunista, viene arrestato nel febbraio del '44, incarcerato e torturato in via Tasso, infine ucciso con un colpo di pistola alla nuca e coperto di bitume. Gli sopravvive un secondo soggetto cinematografico, realizzato dall'esule russo Vladimir Striževskij nel '43, ma distribuito solo nel '45: *La carne e l'anima*.

Processo e morte di Socrate

Regia: Corrado D'Errico; *sceneggiatura:* C. D'Errico, da *I dialoghi* di Platone; *fotografia:* Ubaldo Arata; *scenografia:* Alfredo Manzi; *musica:* Giuseppe Mulè; *montaggio:* Eraldo Judiconi [poi Da Roma]; *interpreti:* Ermete Zacconi, Rossano Brazzi, Filippo Scelzo, Alfredo De Sanctis, Olga Vittoria Gentili, Aldo Fiorelli, Luigi Almirante, Alfredo Robert, Ferruccio Stagni, Mario Brizzolari, Nerio Bernardi, Ermete Tamberlani, Albino Principe; *produzione*: Cesare Zanetti per Scalera Film; *origine:* Italia, 1939; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 102'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«Corrado D'Errico ricorre ad una regia semplice e proba, seria e consapevole, ferrea e rigorosa nei limiti che essa stessa si imponeva: in quei limiti che escludevano, come una profanazione, le cosiddette "licenze poetiche" del cinematografo. [...] Un'opera che ha quasi la civetteria della sua secchezza, della sua dura linearità, del suo impressionante rigore. Pensate, infatti, a due ore di proiezione con una vicenda che non ha movimenti e colpi di scena, che non siano i colpi di scena prodotti dalla stringatezza di un dialogo che è un modello immortale di ragionamento preciso e schiacciante. Pensate ai grandi sensi che si agitano in una opera come *I dialoghi di Platone* e di temi se non è stata un'impresa ardua realizzarla vittoriosamente quando la parola d'ordine del cinematografo, allorché si accosta a un soggetto, è questa: "Ci sono donne? C'è molto amore?" – se addirittura non è quest'altra: "Ci sono buone trovate?" Donne, amore, trovate: abbiamo imparato che si può stare due ore davanti alla tela di uno schermo senza donne, senza amore, senza trovate. E non è poco».

D. [Mino Doletti?], *Indiscrezione sui "Dialoghi di Platone"*, «Film», 25 novembre 1939

Sissignora

Regia: Ferdinando Maria Poggioli; *soggetto:* Anna Banti, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, F. M. Poggioli, dal romanzo *Sissignora* di Flavia Steno; *sceneggiatura:* E. Cecchi, A. Lattuada; *fotografia:* Carlo Montuori; *musica:* Felice Lattuada; *scenografia:* Fulvio Paoli [Fulvio Jacchia]; *interpreti:* Emma Gramatica, Irma Gramatica, Maria Denis, Evi Maltagliati, Rina Morelli, Leonardo Cortese, Dhia Cristiani, Jone Salinas, Dora Bini, Anna Carena, Elio Marcuzzo, Roldano Lupi, Giovanni Grasso; *produzione*: Libero Solaroli per ATA; *origine*: Italia, 1942; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 86'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

«*Sissignora* (1941). Il capolavoro di Poggioli. Maria Denis, dolcissima, stava per diventare innamorata-governante-quasi "compagna" di Luchino Visconti (cfr. il libro-pettegolezzo di Gaia Servadio). La balera di Poggioli è di una bellezza lancinante».

Giovanni Buttafava, *Una videoteca ideale*, in *Il Patalogo cinque &sei*, Ubulibri, Milano, 1983

«*Sissignora* di Poggioli adatta il romanzo di Flavia Steno pubblicato dapprima a puntate, con lo pseudonimo di Vittoria Greco e il titolo *La servetta di Masone*, sul quotidiano "Il Lavoro" di Genova nel 1940 e poi in volume col suo vero nome e il titolo definitivo nel 1942. Anche qui, come ne *La maestrina* e *T'amerò sempre*, la storia gira attorno a una ragazza madre, Cristina (Denis), e alle tre tappe – vere e proprie "stazioni" – del suo progressivo "sacrificio" (come le dice l'ipocrita suor Valeria, Rina Morelli). A servizio da tre famiglie che sono altrettante radiografie della borghesia del tempo, Cristina è una "innocente" che si innamora di Vittorio (Cortese), il bel marinaio nipote delle sorelle Robbiano (Emma e Irma Gramatica), senza capire che chi davvero è capace di condividerne la sorte e di "salvarla" è il suo compaesano Emilio (Elio Marcuzzo). Attraverso Emilio e le sue amiche, domestiche come lei (Dhia Cristiani e Jone Salinas), Poggioli ci dà un inedito spaccato di vita popolare, se non proletaria, grazie anche a un impiego sapiente degli esterni genovesi (il mercato, la balera)».

Adriano Aprà, *Il formalismo e il suo oltre*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano, 1940/1944*, a cura di Ernesto G. Laura, Marsilio/Bianco & Nero, Venezia/Roma, 2010

Emmaus

Regia, soggetto, fotografia: Claudia Marelli; *montaggio*: Piero Lassandro; *suono*: Giuseppe D'Amato; *canzone:* Vic Chesnutt "Chain" [non accreditata]; *interventi:* Angelo Sardu, Antonello Manca, Claudia Marelli, Gianfranco Ferranda, Francesco Scarpa, Ahmed Zghoud, Tony Di Mario, Andrea Lisci, Sandro Poddighe, Irene Floris Mercenario, Nicola Mulas, Gavino Pintus, Fabio Multineddu, Giorgio Boi, Alessandro Piras, Anastasio Porcu, Fabrizio Agus, Fabrizio Cannas, Michele Peora, Samuele Masala, Fausto Serra, Mauro Orrù, Andrea Mallus, signor e signora Serra, Giorgio Boi, Marco Todde, Maria Itria Cuccu, Giacomo Boi, Salvatore Loi, Simone Concas, Gianluigi Garau; *origine*: Italia, 2013; *formato*: HD, col.; *durata:* 84'.
Copia DVCam dall'autrice.

«*Emmaus*, l'opera prima della giovane cineasta Claudia Marelli, cagliaritana che vive a Roma, non ha nulla del servizio giornalistico descrittivo e di denuncia. È molto più un *chant d'amour*. Inebriato di ironia e di partecipazione emotiva. [...] Una rapsodia fabbricata poi in sala

montaggio assieme al complice Pietro Lassandro, nel pieno rispetto del primo comandamento di Jean Marie Straub-Daniéle Huillet o Béla Tarr o Tonino De Bernardi (dare tempo agli occhi, affinché tornino a guardare corpi, vento e paesaggi, invece che a sbirciare il nulla orpelloso) e di Alberto Grifi (assumersi la responsabilità di rovesciare sempre le gerarchie degli sguardi, non burattinizzare mai il tuo soggetto). [...] Il film diventa così uno di quegli oggetti fuori dogma, impropri e avulsi come quell'opera d'arte della *Collezionista* di Rohmer, imprendibile perché affilate lamette taglierebbero le mani. Un reportage obliquo, indiretto e impertinente rispetto ai format consentiti, dedicato non tanto alla narrazione didattica di questo benemerito centro malessere, quanto alle interferenze esistenziali, oniriche, sessuali e mnemoniche di tre suoi ospiti, Antonello Manca, Angelo Sardu e Fausto Serra. Con i quali Claudia Marelli riesce a giocare allo scambio serissimo dei ruoli. Ipnotizza e si fa ipnotizzare. Qui avviene la vera eresia, l'originalità dell'operazione che attraversa sempre un bordo, quello tra ciò che si sa controllare e l'incontrollabile. Equivalente al rovesciamento della prima legge della robotica di Asimov. Come il robot non può mai nuocere all'uomo il regista non può mai innamorarsi del soggetto del suo film. Ma Godard ha insegnato a gestire anche questo peccato capitale, con Anna Karina. E qui avviene qualcosa di simile».

Roberto Silvestri, *Il doppio scandalo di Emmaus*, «Il Ciotta Silvestri», 30 novembre 2013

L'AGGETTIVO DONNA

Regia, fotografia, montaggio: Rony Daopoulo, Annabella Miscuglio, Paola Baroncini, Clelia Boesi, Umberto Di Socio, Anna Giulia Fani, Roberto Farina, Lara Foletti, Margie Friesner, Silvia Poggioli, Marco Rossi, Angelo Vicari; *produzione:* Centro Sperimentale di Cinematografia; *origine:* Italia, 1971; *formato:* 16mm, b/n; *durata:* 54'.
Copia BetaSP (da 16mm) da Cineteca Nazionale.

Interviste a donne in differenti situazioni e condizioni: le donne anziane che lavorano da anni ai mercati generali sin dalla prima mattina, le operaie di una fabbrica occupata, una casalinga, una donna che racconta della sua esperienza con il sesso, una donna che racconta del suo aborto clandestino, una neo mamma che racconta della sua maternità e le bambine della scuola elementare che già, loro malgrado, subiscono un'educazione basata sui valori del patriarcato.

«Nel 1971 nasce a Roma, all'interno dei gruppi di via Pompeo Magno, il Collettivo Cinema Femminista, che si propone di realizzare un film saggio collettivo che prenderà l'enigmatico titolo *L'aggettivo Donna*; comprensibilmente, la nascita dello stesso Collettivo ha luogo nella capitale, sede dell'industria cinematografica, circostanza che permette l'accesso ai mezzi di produzione e il coinvolgimento di alcune donne già impiegate in professionalità cine-televisive. [...] Va ricordato che, tra il 1968 e il 1974, Roberto Rossellini sedette alla presidenza del CSC, permettendo tutta una serie di esperienze cinematografiche sperimentali e militanti, come appunto la realizzazione di *L'aggettivo Donna*. [...] I cartelli iniziali [di *L'aggettivo Donna*] lasciano spazio a una carrellata di dipinti classici che ritraggono figure femminili iconiche – Mona Lisa, Maja Desnuda, *Déjeuner sur l'herbe* – mentre una voce fuori campo femminile commenta: "Io sono colei di cui si parla ma non parlo, colei di cui si scrive ma non scrivo, sono dipinta, ridipinta, scolpita, ma la penna e lo scalpello mi sono estranei" e ancora "io sono quella che non ha linguaggio, quella che non ha volto, quella che non esiste, la donna". La sequenza termina con la dichiarazione di una donna estrapolata dalla discussione di un gruppo femminista, che riassume: "Basterebbe che ogni donna analizzasse la sua vita per essere femminista." Da questo assunto, così chiaro e semplice, muove tutta la riflessione di questo film-saggio, che si sviluppa come una sorta di inchiesta sui diversi aspetti della condizione femminile: il lavoro fuori e dentro casa, i modelli di genere imposti tramite l'educazione scolastia, la sessualità e la gestione del proprio corpo».

Alina Marazzi, *L'aggettivo Donna. I primi passi del cinema femminista italiano*, in Ilaria Bussoni e Raffaella Perna (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, DeriveApprodi, Roma, 2014

I FANTASMI DEL FALLO

Regia: Maria Grazia Belmonti, Rony Daopoulo, Annabella Miscuglio, a cura di Wanda Amodei; *montaggio:* Gilberto Scattone; *voce:* Mariella Berardi; *interventi:* Sabrina Mastrolorenzi, Dompat Sejourney; *produzione:* Cooperativa MTC/Rizzoli/PIN; *origine:* Italia, 1981; *formato:* video BVU, col; *durata:* 54'.
Copia dvd da eredi Miscuglio.

Questo video è stato realizzato sul set di un film pornografico con l'intento di documentare, da una parte, i modi di produzione del cinema porno e, dall'altra, di indagare sui rituali e i feticci di una sessualità codificata, dominata dal mito della potenza orgastica e ossessionata dalla supremazia della genialità.

«Anna[bella] Miscuglio, figura principe del gruppo di cineaste militanti attive all'epoca a Roma, realizzò alcuni film e video controversi in collaborazione con Rony Daopoulo e altre donne. [...] *AAA offresi* (1979), un documentario sulla prostituzione [...] filmato con una videocamera nascosta, registrava l'attività di una prostituta al lavoro con i suoi clienti. [...] Ne era prevista la programmazione sulla rete televisiva nazionale, ma la notizia del suo contenuto provocò uno scandalo e la trasmissione fu annullata all'ultimo minuto dall'intervento diretto del governo. Le cineaste furono arrestate e processate. Vennero poi assolte dall'accusa, ma il film fu confiscato e da allora mai trasmesso. Qualche tempo dopo, Miscuglio e Daopoulo riuscirono a completare un'altra opera controversa, *Fantasmi del fallo*, sulla realizzazione di un film pornografico».

«Women's Studies Review», n. 5-6, 1997

FUORI CAMPO

Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia
di Franco Grattarola e Andrea Napoli
Iacobelli, Roma, 2014

Alla fine degli anni ’70, in ritardo rispetto ad altri Paesi dell’Europa occidentale, la rappresentazione esplicita del sesso su celluloide infrange in Italia ogni residuo argine censorio, travolge nel breve periodo le tenaci resistenze istituzionali e dilaga incontenibilmente sugli schermi di tutta la Penisola, fornendo un’insperata àncora di salvezza a interi settori dell’industria cinematografica che nel nostro Paese si trovavano ormai in una situazione di crisi profonda. Questo libro analizza, con un taglio storico-informativo, la nascita, il travolgente successo e le prime gravi difficoltà del cinema a luce rossa in Italia, in un arco cronologico compreso tra la seconda metà degli anni ’70 e la prima metà degli ’80.

Il doppiaggio nel cinema di Hollywood
di Massimo Giraldi, Enrico Lancia, Fabio Melelli
Bulzoni, Roma, 2014

Dopo la presentazione all’edizione 2011 dei Mille Occhi del precedente volume, *Il doppiaggio nel cinema italiano* (Bulzoni, 2010), il percorso del festival nel territorio del doppiaggio italiano continua con la presentazione del nuovo libro-summa dei tre autori, in un programma che, come sua abitudine, si amplia anche alle voci del cinema, da Lydia Simoneschi a Dhia Cristiani.

Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo
di Donatello Fumarola e Alberto Momo
DeriveApprodi, Roma 2013

Un libro di conversazioni con i maggiori cineasti contemporanei. Un atlante di quanto avviene nell’ambito della produzione cinematografica «d’autore» sul piano mondiale. Dal Giappone agli Stati Uniti, passando per la Cina, il Sud-Est asiatico, l’India, la Russia, l’Europa, l’Africa e il Sud America, un viaggio nelle storie e nelle pratiche del cinema all’alba del XXI secolo, raccontato dai suoi protagonisti più avventurosi, attraverso poetiche e politiche anche molto distanti tra di loro, ma che insieme tracciano i meridiani e i paralleli di quel pianeta dell’immaginario che è il cinema, in un momento di mutazioni epocali. Cinquanta conversazioni sullo stato del cinema, i suoi confini, i suoi sconfinamenti, la sua utopia.

P.S. Appena prima della messa in stampa del presente catalogo, leggiamo, nella ristampa del 1940 del volume *Chi è – Dizionario degli italiani d’oggi* a cura di Angelo Fortunato Formiggini, un profilo biografico su Amedeo Castellazzi, che riportiamo qui per intero:

«Castellazzi Amedeo, giornalista, n. a Milano da Carlo e da Maria Vigna Galberti [Galperti]. Roma, via A. Nibby 5-A. Già red. del *Tevere*, direttore de *La Girandola* e dell’*Eco del Mondo*. Nel 1937 diresse *Cinemagazzino*. È stato regista o aiuto-reg. di film italiani. Attualm. è capo dell’Uff. St. di Cinecittà».

La nota ci risulta particolarmente significativa non solo perché aggiunge due altre riviste di cui Castellazzi è direttore, né solo perché pare alludere a sue regie anteriori alla “trilogia di guerra” del ’42-’43 (si tratta, presumiamo, di una semplice approssimazione curriculare), ma anche per l’avvicinare la parabola del giornalista-cineasta a quella di un’ulteriore “assenza ingiustificata” di quegli anni, l’editore modenese di origine ebraica A.F. Formiggini, suicidatosi nel ’38 in seguito all’emanazione delle leggi razziali (in un cortocircuito di reticenze urlanti con l’altra figura cardine dell’epoca, rimossa dai titoli di testa per motivi razziali, Aldo De Benedetti, suicida invisibile nel 1970, e di cui Castellazzi fu talvolta sodale di scritture, nonché il solo a filmarne la persona in *Positano. Colori in libertà*). Il profilo permette anche di sciogliere alcune incertezze anagrafiche: grazie a queste poche righe possiamo infatti rintracciare senza più dubbi il legame di stretta parentela tra Amedeo e Dina Castellazzi, zia dal ramo paterno, vedova del conte piemontese di Sordevolo e amore di una vita di Giovanni Verga. Non possiamo qui non deviare verso un’altra storia di cinema segreto, che di anonimato e occultamenti è nuovamente intessuta, e a cui fornisce prezioso materiale l’epistolario tra Verga e la Castellazzi raccolto e curato nel volume *Lettere d’amore* da Gino Raya, massimo studioso del verismo letterario e teorico del *famismo*. Si deve essenzialmente alla contessa Dina di Sordevolo il recalcitrante ma fondamentale avvicinamento di Verga al cinema (da lui considerato «castigo di Dio» o, al meglio, «romanzo d’appendice per analfabeti»):

Dall’anteguerra di Caracciolo al dopoguerra di Castellazzi, due fotogrammi in cui si incidono i destini di queste due figure da riscoprire del cinema italiano: dall’unico lungometraggio di Emanuele Caracciolo *Troppo tardi t’ho conosciuta!* e dallo splendido corto (non firmato) di Castellazzi *I figli delle macerie*. Come molti altri fotogrammi da questi film, questi due possono rivelare la tragicità celata nel comico del primo film (qui con accenti manzoniani) e la volontà che il cinema reagisca a un fondo di tristezza nel secondo.

già nel gennaio del 1912 lo scrittore accetta l'idea di adattare le sue opere per il grande schermo, incaricando lei sola del compito (*Metto a tua disposizione quelli dei miei drammi, novelle e romanzi che ti servono, e facciamoli pure cinematografare, ben inteso a tuo totale beneficio, che io non voglio nulla ed è cosa tua.* [...] *A quello scopo io dunque non sono adatto e non saprei fare* [17 gennaio 1912]); solo poi, su insistenza di Dina, partecipa agli adattamenti ma sempre pretendendo di tenere il segreto (*Vi prego e vi scongiuro di non dir mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle cose mie* [25 aprile 1912]; *Vi prego caldamente di conservarmi l'anonimo, e di non far cenno ad alcuno della mia collaborazione. Sia come cosa vostra* [21 marzo 1913]; *Non voglio confessarmi autore di simili contraffazioni artistiche, buone soltanto a cavarne qualche utile* [15 maggio 1913]). In questo sodalizio, in cui è Verga a scrivere e Dina a correggere e integrare con la massima libertà (*Fate voi, fate voi, amica mia, come potete e come volete meglio. Io ve l'abbandono ac cadavere.* [6 aprile 1912]), lo scrittore catanese ne cede tutti i diritti d'autore alla contessa, che diventa così la sola firmataria dei soggetti, mentre Verga si ostina a tenersi lontano da quelli che disprezza come «i pasticciacci del cinema», appena all'inizio di un percorso che toccherà in seguito altri episodi già più illuminati (come il suo contributo nella realizzazione di *Tigre reale*, nel 1916). Inevitabile immaginare che un simile destino di cinema e anonimato, pure invertito di segno, ricorra nei percorsi di Amedeo e Dina, specie all'interno di una famiglia dove Amedeo si direbbe, oltre che l'unico ad occuparsi di cinema, tra i pochissimi a sfuggire a una carriera militare inscritta sin nei titoli del nonno Giovanni Castellazzi (1824-76), colonnello, ingegnere e architetto militare, oggi ricordato come direttore della Regia Accademia Militare di Torino: Amedeo è non solo nipote – da parte di padre – di altri tre ufficiali (Camillo, Filippo e Federico, l'ultimo dei quali muore in battaglia ad Adua, nel 1896), ma anche (e soprattutto) figlio del generale di brigata Carlo Castellazzi, che lo stesso Verga riconobbe in foto come «un Cadorna in minore». (d.s.)

Ti ritroverò.
Trieste cuore di tenebra

A TRIESTE SI "GIRA"
di Tullio Kezich

«Negli ultimi mesi, diverse compagnie cinematografiche si sono portate a Trieste per girare degli esterni. Prima in ordine di tempo è stata quella de *L'appât* (*La ragazza di Trieste*), film italo-francese diretto da debuttante Bernard Borderie ed interpretato da Carla Del Poggio, Jean-Pierre Aumont e Fernando Ledoux. La "troupe" ha effettuato delle riprese a Muggia, a Sistiana e in alcuni vicoli di Cittavecchia, ambiente, quest'ultimo, la cui scelta è stata considerata da taluni lesiva della dignità cittadina. Ma il cinema – tutti dovrebbero saperlo – non si fa solo coi monumenti celebri. Dopo *L'appât*, *Trieste mia!*: un film patriottico-musicale col cantante Luciano Tajoli e la regia di Mario Costa. Infine, Guido Salvini – tornato al cinema dopo molti anni d'assenza – ha fatto battere alcuni "ciak" per *Clandestino a Trieste*, con Edda Albertini e Jacques Sernas. Per il prossimo futuro si annunciano altre visite di carattere cinematografico. Il regista Brignone, per esempio, ha in progetto un film dedicato al Corpo femminile di polizia civile: *Donne coraggiose*. Anche una delle maggiori case di Hollywood, la 20th Century Fox, prepara un film che dovrebbe venir realizzato parzialmente a Trieste [*Corriere diplomatico*, 1953]. Di questo lavoro non si hanno ancora notizie precise, ma è confermato che il protagonista sarà Tyrone Power. Come per *L'appât* e per *Clandestino a Trieste*, si tratterà di un film a sfondo poliziesco. Trieste ha il dubbio privilegio di sostituire, nel cinema, la Tangeri e le Scianghai dei film di anteguerra. Tutto questo fervore di attività cinematografiche ci sembra indicativo di una moda che passerà, com'è venuta, senza lasciare testimonianze rilevanti. Nei film che abbiamo nominato, la fisionomia della città ed i suoi problemi saranno probabilmente rispecchiati in maniera del tutto marginale e distratta. *Cuori senza frontiere*, realizzato sul Carso cittadino da una troupe della Lux nell'autunno del '49, resta ancora l'unico film che affronta il problema cittadino della "linea bianca". Pieno di errori ed ingracilito da un soggetto convenzionale, *Cuori senza frontiere* – diretto da Luigi Zampa – avanza comunque un suo confuso messaggio di pacificazione, nella denuncia di un confine ingiusto che divide le terre e gli uomini. [...]
Più interessanti delle visite occasionali di compagnie cinematografiche italiane o straniere, ci sembrano alcune iniziative locali che meritano di essere considerate con attenzione. [...] Un posto a sé occupa l'esperienza curiosa tentata dall'americano Herbert L. Jacobson, che col nome di Jacopo Erbi ha ideato, scritto e diretto lo short *Aquila* [1951]. In questo film (circa venti minuti di proiezione) Jacobson ha voluto raccontare la ricostruzione della grande raffineria triestina attraverso le vicende personali di un singolo operaio. Critico cinematografico e studioso di problemi del film, il neo-regista ha optato per una narrazione priva di dialogo, didascalie o commenti parlati: *Aquila* è tutto nelle immagini e nella musica, appositamente composta da Mario Bugamelli. Dal punto di vista formale, Jacobson ha accettato le influenze dell'ultimo cinema italiano, con particolare riguardo a *Ladri di biciclette*. *Aquila* è stato dunque realizzato con la tecnica "neorealista": riprese dal vero ed interpreti non professionisti. [...] Hanno egregiamente collaborato, alla macchina da presa, gli operatori Franco e Gianni Vitrotti. Altro film di produzione locale (ma questa volta si tratta di un lungometraggio, ancora in lavorazione) è quello già noto col titolo provvisorio *I quattro disertori*, che si chiamerà *Ombre su Trieste*. Casa produttrice è la Ariston Film, una società che fa capo ad Alceo Grimaldi e a Gianni Lorenzon, già noti per la realizzazione di alcuni documentari, fra i quali ricordiamo *Ombre su Miramare* e *Hanno paura di vivere* [1950]».

Tullio Kezich, *A Trieste si «gira»*,
«Iniziative», n. 2, ottobre 1951

TRIESTE MIA!

Regia, soggetto: Mario Costa; *sceneggiatura:* M. Costa, Fulvio Palmieri, Anton Giulio Majano; *fotografia:* Carlo Carlini, Alvaro Mancori; *montaggio:* Otello Colangeli; *scenografia:* Piero Filippone; *musica:* Ennio Porrino, Guido Viezzoli; *interpreti:* Ermanno Randi, Luciano Tajoli, Milly Vitale (voce Lydia Simoneschi), Aldo Silvani, Mirko Ellis, Dante Maggio, Saro Urzì, Franco Jamonte; *produzione:* Safa Palatino; *origine:* Italia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'. Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto

«Girammo per dieci giorni a Trieste, che era ancora occupata dagli inglesi. L'ambasciata britannica a Roma ci concesse il permesso di entrare con la troupe. Ne accaddero delle belle. Un giorno feci sfilare nella centralissima piazza dell'Unità un centinaio di comparse vestite da bersaglieri e marinai, con moschetti e le armi finte. I triestini, all'oscuro di tutto, pensarono che fossero finalmente tornate le nostre truppe. Successe una mezza rivoluzione. Attirati dalle acclamazioni della folla, arrivarono subito i soldati inglesi. Da allora ci fu proibito di girare in città utilizzando comparse in uniforme militare. [...] Luciano Tajoli, che aveva avuto la poliomelite, camminava con difficoltà, servendosi di un bastone. Per *Trieste mia!* feci costruire una piattaforma con quattro rotelle, come quelle dei ragazzini, una catena, un poggiamano e un binario. Tajoli si metteva lì, appoggiato con una mano al bracciolo, i piedi sulla pattina. Lo ripresi in mezzo primo piano. Sembrava proprio che camminasse. [...] Avevo girato il prefinale di *Trieste mia!* con Ermanno Randi che moriva da soldato, sulla spianata del sacrario di Redipuglia. Tornati a Roma con la troupe, una mattina verso le sette squilla il telefono. Stavo andando a girare l'ultima scena. Mia moglie Rosetta mi chiama e mi dice che hanno ammazzato Randi. [...] Era successo che Randi, che era omosessuale (ma perbene: non lo aveva mai dato a vedere), era stato assassinato dal suo amante. A colpi di pistola. Finii il film con una controfigura, il portiere degli studi Safa Palatino. Fu una lavorazione movimentata».

Mario Costa in Stefano Martina,
Raffaella Pittaro Pavanello (a cura di),
Festival del Cinema Italiano,
Actas, Roma, 1991

CLANDESTINO A TRIESTE

Regia: Guido Salvini; *sceneggiatura:* Diego Fabbri, Turi Vasile; *fotografia:* Vincenzo Seratrice; *montaggio:* Mario Serandrei, Lionello Massobrio; *scenografia:* Giorgio Veccia, Uberto Bonetti; *musica:* Fiorenzo Carpi; *interpreti:* Doris Duranti, Jacques Sernas (voce Achille Millo), Edda Albertini, Massimo Girotti, Giovanni Grasso (voce Arnoldo Foà); *produzione:* Astor Film; *origine:* Italia, 1951; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 90'.
Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Bruno Boschetto.

Dal soggetto di Diego Fabbri e Turi Vasile (1950): «"A me nessuno ha chiesto di rendere conto delle mie azioni di guerra. Solo la voce della mia coscienza. Eppure, nel Pacifico, ho silurato delle navi senza preavviso, come facevano i nostri nemici: solo che oggi essi sono – ancora, a distanza d'anni – seduti al banco degli accusati e noi, dall'altra parte, giudichiamo. Se l'odio della guerra ha qualche attenuante, l'odio della pace grida vendetta al cospetto di Dio. E per di più quest'uomo – che già una volta avete giudicato e condannato come criminale di guerra – quest'uomo è per di più innocente!". Questa battuta, che un testimone pronuncia davanti alla Corte di Giustizia Alleata, riassume uno dei principali intenti del film, il quale racconta la storia di un uomo ricercato per crimini che sa di non aver commesso. L'amore per il figlioletto lo induce a scoprirsi – "a uscire dalla tana", per usare una sua espressione – e lo perde; ma l'amore di una donna che crede in lui e nella sua innocenza, lo salva definitivamente».

«L'estate scorsa a Trieste, nel giro di pochi mesi, vennero girati i seguenti film: *Trieste mia!*, *La ragazza di Trieste*, *Ombre su Trieste*, *Clandestino a Trieste* e, un po' più tardi, *Inganno*. Perché questo improvviso accorrere di cineasti in quella città? La spiegazione è molto semplice: Trieste, a causa della occupazione militare e della conseguente atmosfera coloniale che in essa si creava, era diventata un ottimo surrogato delle città di *intrighi e misteri* come Tangeri, Singapore, Casablanca, ecc., tant'è vero che il romanzo che ha fornito il soggetto al film *La ragazza di Trieste* era ambientato a Gibilterra. È inutile dire che tutti questi film, facciano essi del "colore" di cattivo gusto o della rettorica nazionalistica, hanno comunque falsato il vero volto di Trieste. *Clandestino a Trieste* non rappresenta un'eccezione. È la storia di un ufficiale d'aviazione italiano, ricercato come criminale di guerra per avere affondato una nave ospedale durante il conflitto. Egli viene catturato a Trieste da una strana polizia segreta e processato dalla Corte Militare Alleata».

Vice, *Clandestino a Trieste*,
«L'Unità», 31 luglio 1952

FUORI CAMPO

OMBRE SU TRIESTE
di Maurizio Radacich e Simone Starace

Attualmente invisibile, *Ombre su Trieste* (1952) occupa un posto centrale nella filmografia giuliana, tanto che già all'epoca fu lanciato come «il primo film veramente triestino» perché «ideato e organizzato a Trieste», «realizzato con capitali triestini e con la collaborazione di artisti e tecnici di Roma e Milano», «ispirato a fatti realmente avvenuti nella recente storia della Venezia Giulia».
La produzione viene infatti finanziata con capitali triestini, senza ricorrere al credito della Banca Nazionale del Lavoro, incontrando peraltro molte difficoltà di carattere politico, sollevate sia dagli Alleati che dagli slavi. Prodotto dalla Ariston Film, società fondata nel 1949 che avrà comunque vita breve, il progetto è reso possibile soltanto grazie all'impegno e alla dedizione di un gruppo di giovani appassionati, che nel settembre 1951 mettono in cantiere una produzione a basso budget (circa 50 milioni), sfruttando soprattutto la suggestione dei luoghi a loro disposizione. Animatori della Ariston sono in particolare i due fondatori Alceo Grimaldi, già operatore per il documentario *Trieste mia!* realizzato nel 1945 da Carlo Kert, e Gianni Lorenzon, radio annunciatore, a cui va aggiunto il determinante contributo di Giorgio Zorini, qui in veste di organizzatore generale. Mentre gli interni del film vengono girati per la maggior parte negli stabilimenti ICET di Milano, per gli esterni ci si sposta soprattutto fra i dintorni di Trieste (frazione Prosecco) e in provincia di Udine (comune di Taipana, frazione Monteaperta), con location come Slivia e Sistiana (in particolare il profilo di Dante). Fra i tanti nomi coinvolti nell'operazione, si riconoscono quelli di Ketty Burba (alias Burba Graziella), già "Miss Trieste" 1951, e Livio Lorenzon, attore qui accreditato come Elio Ardan ma destinato presto ad affermarsi con il suo vero nome (lo ricordiamo in un ruolo di primo piano ne *Il vedovo* di Dino Risi, 1959). Ma la firma più illustre è senz'altro quella di un giovane Tullio Kezich, che collabora alla sceneggiatura e, in un primo momento, viene anche preso in considerazione come interprete. Senz'altro curiosa, inoltre, l'attribuzione degli effetti speciali a Osvaldo Cavandoli, animatore celebre soprattutto per *La Linea* (1969), ma specializzato all'epoca anche nella cosiddetta tecnica dello stop-motion, che permetteva l'animazione "dal vivo" di oggetti reali.
La sceneggiatura, costruita in flashback, affronta d'altra parte una tematica quantomai delicata, andando a raccontare la storia di quattro giovani collaborazionisti che nel 1945 abbandonano le Brigate Nere e si danno alla macchia. Dopo aver sostenuto uno scontro con i Tedeschi ed essersi rifugiati sui monti del Carso, i quattro sbandati si fanno passare per partigiani, diventando così un punto di riferimento per la popolazione del luogo. In realtà le dinamiche all'interno del gruppo si fanno sempre più tese, soprattutto perché il capo, Carmine, comincia a sfruttare la propria autorità per loschi scopi personali. Il finale, tragico, vedrà appunto la resa dei conti fra questi criminali di guerra, che arriveranno a eliminarsi l'uno con l'altro. Nonostante l'assunto polemico, il copione viene comunque revisionato e approvato nell'autunno del 1951 dalla Direzione Generale dello Spettacolo: «Il lavoro [...] intende illustrare, collegandoli a fatti di cronaca, la situazione che si è verificata in quella zona, quando,

allentatasi la disciplina militare ed acuitasi l'incertezza politica, sono affiorati gli inconsci istinti di taluni uomini, incalliti dalla guerra e dal lungo uso delle armi, i quali hanno dato sfogo alla loro innata violenza. Così il lavoro [...] assume delle significazioni più vaste, chiamando in causa la "guerra", che determina squilibri morali in individui in altri tempo compressi dalle leggi. [...] Per quanto riguarda poi il campo della politica internazionale, è da tener presente che non si tira in ballo la sorte di Trieste, mentre per quanto concerne l'elemento slavo ci si limita alla descrizione di partigiani che operano in base a direttive militari, le quali non escono, per altro, dai limiti della legalità. Se mai il richiamo finale all'"alta politica" che col baratto di quelle terre, per conservare una qualsiasi pace, prepara nuove sofferenze per Trieste e per l'Istria, potrebbe prestarsi a interpretazioni equivoche: tuttavia il termine adoperato è così vasto che non si vede come possa urtare specifiche suscettibilità». C'è in ogni caso da considerare che la sceneggiatura attualmente da noi rinvenuta, da considerarsi con tutta probabilità definitiva, è già frutto di un dialogo con le autorità, che durante la stesura hanno inoltrato richieste precise per contenere nei limiti del possibile qualsiasi polemica atta a turbare l'ordine pubblico. È stato così per esempio contenuto il contrasto politico fra ex partigiani ed ex brigatisti (anche se nel copione resta comunque una battuta forte come «sei rimasto sempre il sergente carogna delle Brigate Nere»), e particolare attenzione è stata appunto dedicata al ritratto dei partigiani slavi. Ancor più delicato è ovviamente l'argomento delle foibe, tanto che una nota nella sceneggiatura, messa bene in evidenza, precisa che le immagini delle foibe saranno girate in un ambiente ricostruito, escludendo quindi qualsiasi riferimento fotografico aspramente documentario.
Il film è sicuramente finito per la primavera del 1952, tanto che l'11 aprile la copia definitiva arriva finalmente in censura, ottenendo a quanto pare il visto senza eccessive difficoltà. Il Comitato Tecnico rifiuta in ogni caso di attribuire alla produzione il premio di qualità, penalizzando quindi economicamente l'operazione. Distribuito a partire dal luglio 1952, il film non incontra nemmeno particolari favori di pubblico, tanto che l'incasso si fermerà poco sopra i 40 milioni. La stessa (tiepida) accoglienza della critica, del resto, sembra spiegare il mancato riscontro di pubblico: «Ci pare che questo sia il primo film che affronta lo scottante argomento dei falsi partigiani e, in generale, di coloro che degli eventi bellici approfittarono per perpetrare rapine, vendette private e altri crimini. Purtroppo uno spunto di così alto interesse non ha trovato un realizzatore tanto abile da sfruttarlo come meritava; ne è risultato un lavoro caotico e confuso in cui solo qualche scena isolata si salva dalla costante mediocrità». («Intermezzo», 30 settembre 1952)

Ombre su Trieste

Regia, soggetto: Nerino Florio Bianchi; *sceneggiatura:* N. Florio Bianchi, Giorgio Bergamini, Tullio Kezich, Roberto

da *Ombre su Trieste* di Nerino Florio Bianchi, 1952

Bertea; *fotografia:* Alceo Grimaldi; *montaggio:* Dolores Tamburini Faraoni; *interpreti:* Filiberto Conti, Felga Lauri, Elio Ardan [= Livio Lorenzon], Adriana Innocenti, Giulio Donnini, Tino Giordani, Grace Chiar, Raf Pindi, Enrico Ostermann, Gina Furani, Tea Ristich, Ketty Burba; *produzione:* Ariston Film; *origine:* Italia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'.

Inganno

Regia: Guido Brignone; *soggetto:* Bruno Corra; *sceneggiatura:* Liana Ferri, B. Corra, Ivo Perilli, G. Brignone; *fotografia:* Mario Albertelli; *montaggio:* Jolanda Benvenuti; *scenografia:* Piero Filippone; *musica:* Armando Fragna; *interpreti:* Nadia Gray (voce Lydia Simoneschi), Gabriele Ferzetti (voce Gualtiero De Angelis), Wilma Pagis, Tina Lattanzi, Lili Cerasoli, Tina Pica, Giovanna Galletti, Mirko Ellis; *produzione:* Guido Manenti per Manenti Film; *origine:* Italia, 1952; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 92'.
Copia 35mm da Ripley's Film.

«Il cinema "regionale" italiano si è ormai intestardito a scorgere in Trieste una Macao, una Singapore più a portata di mano, palestra di manesche prodezze per qualche casalingo Robert Mitchum. Questa volta il regista Guido Brignone si è lasciato tentare dallo spunto, effettivamente interessante, offerto dal Corpo di polizia femminile esistente nella città, ma non ha trovato altra maniera per rendergli omaggio che romanzare e infiorettarne l'attività trasformando le maiuscole del binomio corneilliano "Amore-Dovere" in pedine da muoversi su una molto usata scacchiera. Ne deriva una completa assenza di sentimenti, sostituiti, per dirlo con la calzante definizione di Mario Soldati, da "canzonette di sentimenti". Se vogliamo, *Inganno* (anche il titolo è preso dai fogli rosa delle canzonette), benché svolgentesi fra schiave bianche, locali notturni e smercio di stupefacenti, non si accoda tanto a un facinoroso e insincero "sottorealismo" quanto al ciclo, aperto da Mario Mattoli dieci anni fa, dei "film che parlano al cuore". Brignone, come Bonnard, come Campogalliani ed altri anziani cantastorie, è rimasto fedele al cinema d'appendice, cinema con l'acuta finale; e ironizzare sulle avventuriere a fumetti, sulle spicce redenzioni e sulle altre cineserie abituali, sarebbe sigillare un luogo comune con un altro più grave. Né, sia ben chiaro, si vuole azzardare una blanda rivalutazione di Brignone e compagni in chiave patetica. Siamo certi di una sola cosa, e cioè che non mancano a nessuno di loro quelle doti medie d'uomo di cinema che in America hanno fatto la fortuna di registi come Richard Thorpe o Victor Saville».

Tino Ranieri, «Rassegna del Film», n. 10, gennaio 1953

Trieste cantico d'amore

Regia, soggetto: Max Calandri; *sceneggiatura:* M. Calandri, Paola Ojetti; *fotografia:* Tony Frenguelli; *musica:* Tarcisio Fusco; *interpreti:* Nora Visconti, Antornio Barsuto, Vera Carmi, Nerio Bernardi, Peter Trent, Liliana Bonfatti, Alberto Sorrentino; *produzione:* Giuseppe Palumbo per Livorno Film; *origine:* Italia, 1954; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 88'.
Copia 16mm (da 35mm) da La Cineteca del Friuli

Il film, inizialmente progettato con il titolo de *Le campane di San Giusto*, è costruito sull'alternanza di due storie di orgoglio italiano, ambientate rispettivamente ai giorni nostri e negli anni Dieci. Il soggetto originale, riallacciando infine le due storie, sarebbe dovuto culminare con una giornata di festa per il definitivo ritorno delle Truppe italiane a Trieste. A causa del protrarsi delle trattative diplomatiche, quando il film viene terminato (febbraio 1954) la città non è però ancora tornata all'Italia, per cui il finale viene necessariamente modificato. L'insuccesso clamoroso del film spinge comunque in un secondo momento la produzione a ristabilire il finale originale. Così spiega la decisione la Livorno Film, in una lettera al Ministro datata 12 dicembre 1954: «Al film in oggetto, così come era stato prodotto, sono state tolte nel primo tempo alcune scene per sostituirle con conguaglio di metraggio ad altre scene di attualità e corrispondenti al momento politico. Ciò è stato indispensabile perché, mentre il film venne prodotto con l'intenzione di programmarlo in occasione della entrata delle Truppe Italiane in Trieste, il ritardo dei trattati internazionali resero necessaria l'uscita del film priva di quel calore di Italianità che ci eravamo prefissati di dimostrare al pubblico Italiano ed estero. Purtroppo le nuove scene girate per circa 300 metri hanno richiesto un ulteriore lavoro sia di tecnici che di attori, per cui il Film è venuto a costare molto di più del previsto. Come già esposto nella nostra istanza del 4 agosto 1954, il noleggio è stato disastroso, tanto da rasentare il fallimento della Società [...]. Ecco la ragione per la quale abbiamo rielaborato il Film con la certezza di riuscire a risvegliare col sentimento patriottico l'entusiasmo per l'annessione di Trieste alla Patria». Non risultano, in ogni caso, ulteriori visti di censura che confermino una riedizione del film.

La campana di San Giusto

Regia, sceneggiatura: Mario Amendola, Ruggero Maccari; *soggetto:* Giuseppe Maggi, ispirato alla canzone di Colombino e Arona; *fotografia:* Alvaro Mancori; *montaggio:* Nino Baragli; *scenografia:* Vittorio Valentini; *musica:* Vincenzo Falcomatà; *interpreti:* Andrea Checchi, Gaby André, Roldano Lupi, Mirella Uberti, Piero Lulli, Elli Parvo; *produzione:* Glomer Film; *origine:* Italia, 1954; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 95'.
Copia 16mm (da 35mm) da Cineteca Griffith

«Al centro di incessanti conflitti per la sua posizione nevralgica nel cuore della Mitteleuropa, Trieste ha ispirato sul grande schermo unicamente storie di gravi conflitti, pubblici o privati, dai titoli sintomatici. Già c'era stato *Frontiere* di Cesare Meano e Mario Carafoli nel 1934, che si muove tra il capoluogo e la vicina penisola istriana. *Cuori senza frontiere* (1950) di Luigi Zampa, con

immagini del borgo di Santa Croce, a 11 km da Trieste, narra appunto di un paesino al confine italo-jugoslavo diviso in due, segnato dalla lacerazione del territorio e dalla contesa tra minoranze in lotta. [...] Nel 1952 Fausto Saraceni gira, con poche riprese in loco, *Fratelli d'Italia*, dedicato alle imprese dell'eroe Nazario Sauro sulle navi italiane durante il primo conflitto mondiale. Nel filmone patriottico, per altro modesto, recitano persino i critici triestini Callisto Cosulich e Tullio Kezich. Di profughi istriani si parla in un'altra pellicola del 1952: la protagonista di *Sensualità* di Clemente Fracassi è una bella rifugiata istriana (Eleonora Rossi Drago) contesa a colpi di fucile da due fratelli. [...] Finalmente gioioso e ottimista, ambientato a Trieste durante la Grande Guerra, ma girato sulla scorta del buon esito delle trattative diplomatiche italiane nel 1954, *La campana di San Giusto* presenta finalmente un'atmosfera più solare; il film di Mario Amendola e Ruggero Maccari mette in risalto fin dal titolo la celebre chiesa, dal grandioso rosone e dal tozzo campanile, simbolo di Trieste, una dichiarazione d'amore alla città quasi a voler sottolineare il nuovo corso storico».

Giulio Martini (a cura di), *I luoghi del cinema*, Touring Club Italiano, Milano, 2005

La celluloide e il marmo

PERSONALE DI GIANNINA ANGIOLETTI

Evento dal vivo a cura di Alessandra Vanzi e Patrizia Bettini, con lettura di brani poetici di Giannina Angioletti, videoproiezione di suoi quadri e fotografie, e la proiezione integrale dell'unico film conservatosi di cui è protagonista:

RACCONTO DEL QUARTIERE
Regia: Valerio Zurlini; *fotografia*: Tino Santoni; *musica*: Mario Nascimbene; *voce*: Giovanna Scotto; *interpreti* (non accreditati): Giannina Angioletti (la ragazza del quartiere), Valerio Zurlini (l'uomo che l'attende con la sigaretta al fiume); *produzione*: Niccolò Theodoli per Industrie Cinematografiche Sociali; *origine*: Italia, [1949-]1950; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 11'.
Copia 35mm da Cineteca Nazionale.

Per il terzo anno di seguito al festival questo corto d'esordio "nascosto" da Zurlini: la prima volta senza sapere chi fosse l'attrice ma restandone incantati, per poi scoprire da Marie-Françoise Brouillet che era una fiamma di Zurlini, e da Alessandra Vanzi che era sua madre, e che il padre naturale sarebbe Valerio, anche se quello adottivo era Luigi Vanzi; l'anno dopo lo riproponiamo al Trevi, con un breve evento introduttivo in cui Alessandra con l'amica attrice Patrizia Bettini legge (Patrizia anzi canta) alcuni splendidi brani poetici di Giannina, e il nostro amore si rafforza, unendo in esso le magnifiche omaggianti (una delle maggiori attrici italiane del teatro e del cinema d'avanguardia, e la solista dei Liquid Eyes realizzatrice di magnetiche performance e collaboratrice di Bellocchio per i suoi due ultimi film). E cosa ci starebbero a fare I mille occhi se non proponessero ora ad Alessandra e Patrizia di riprendere, ampliare, far perdurare all'infinito quell'omaggio? (s.m.g.)

URLA MUTE

Regia: Alessandra Vanzi, Alberto Grifi; *soggetto*: Alessandra Vanzi; *fotografia, montaggio*: Alberto Grifi; *interprete*: Alessandra Vanzi; *produzione*: Alberto Grifi, Alessandra Vanzi: *origine*: Italia, 2002; *formato*: dvd (da minidv), col.; durata: 80'.
Copia dvd (da minidv) da Alessandra Vanzi.

Realizzato col compagno Alberto Grifi (che morirà nel 2007), è il video di Alessandra Vanzi in quattro parti da inserire nella sua performance nella Certosa di San Lorenzo in Padula durante la mostra "Le Opere e i Giorni" ideata e curata da Achille Bonito Oliva. Quattro diverse vestizioni, quattro tipi di vessazioni: le donne afghane che si dipingono le unghie e si truccano gli occhi prima di essere imprigionate nei burka, le nuove kamikaze palestinesi che indossano cinture al tritolo insieme alla biancheria intima, le ragazze dell'est spesso laureate costrette a battere il marciapiede, le donne del ricco occidente spinte all'anoressia dall'abbrutimento psichico, impastoiate nel lusso capitalista che impone un modello estetico-seduttivo che sembra frutto di una libera scelta ed è, invece, un diktat del mercato. Dopo l'inserimento nella performance di padula il video venne ripreso in una successiva azione teatrale a Roma. Ne è stata montata una versione in tre parti, con la quarta rimasta a sè. Per la prima volta a Trieste si vedrà una proiezione integrale delle quattro parti, con interventi dal vivo di Alessandra Vanzi, che risposteranno questo cinema nato a teatro di nuovo al teatro e da questo di nuovo al cinema.

"LUCIO" DI FRANCO SCALDATI

Regia teatrale video: Franco Maresco; *testo teatrale*: Franco Scaldati, adattato da Franco Maresco; *aiuto regia e collaborazione alla drammaturgia*: Claudia Uzzo; *regista collaboratore*: Umberto Cantone; *scene e costumi*: Cesare Inzerillo, Nicola Sferruzza; *luci*: Cristian Zucaro; *montaggio video*: Francesco Guttuso, Giuliano La Franca; *postproduzione video*: Ila Palma; *interpreti*: Mimmo Cuticchia, Gino Carista, Melino Imparato; *produzione*: Teatro Stabile Biondo di Palermo; *origine*: Italia, 2014; *formato*: Blu-ray, col.; *durata*: 75'.
Copia Blu-ray dal regista.

Il ritorno alla regia teatrale di Franco Maresco, nell'unico luogo in cui si concede di vivere, Palermo (l'anno scorso farlo venire per due notti a Trieste è stata una concessione amichevole di cui apprezziamo il costo), in omaggio all'amico poeta da poco scomparso, Franco Scaldati (su cui aveva già realizzato un video per Fuori orario). Subito dopo, contro tutte le cassandre, Maresco riesce a concludere il suo film *Belluscone, una storia siciliana* che dopo la proiezione a Venezia è già nelle sale. Siamo lieti che il Premio Anno uno 2013 al regista abbia anticipato un anno di sua straordinaria fertilità, e lo ringraziamo per l'anteprima assoluta di questo film nato a teatro.

MIROIR DE L'ORIGINE

Regia, concezione, interpretazione, produzione: Deborah De Robertis; *origine*: Francia/Lussemburgo, 2014; *formato*: file digitale (da minidv), col.; *durata*: 6'.
Copia in file digitale (da minidv) dall'artista.

«Da diversi anni ero certo che nell'arte non si potesse fare nulla di nuovo sul tema del sesso. Il sesso è ovunque e la sua rappresentazione nell'arte non è più vettore della minima prospettiva di emancipazione né della minima trasgressione. La rilevanza di argomenti come quelli sul genere e sulla famiglia non appartengono più al dominio del simbolico ma a quello della lotta sul piano politico-religioso. Sulla base di questa constatazione ero pronto a discutere con Deborah De Robertis del suo lavoro già al momento della nostra prima intervista lo scorso gennaio. Ciò senza mettere in conto che, esponendo il suo sesso, lei avrebbe svelato il suo punto di vista, che interpreto come una forma di *eterogenesi* guattariana. Attraverso la sua serie di fotografie intitolata *Mémoire de l'origine*, l'artista offre non un volto, ma uno sguardo al celebre quadro di Courbet. Non è tanto la questione del quadro che ci guarda, perché attraverso la serie, l'artista invita a considerare un'altra realtà rispetto quella alla quale

Deborah De Robertis nella foto *Miroir de l'origine* dalla sua serie fotografica *Mémoire de l'origine* da cui è nata la performance documentata dal video. L'originale è a colori, e le misure corrette di stampa sono 46x55cm. Ringraziamo l'autrice per averci concesso in esclusiva per il catalogo l'immagine di cui detiene il copyright.
Nel quadro della foto che incornicia il suo corpo insieme all'altra cornice con il dipinto, si compie il viaggio del corpo oltre un quadro, da cui la splendida Taina Elg (interprete del film di George Cukor *Les Girls* insieme a Mitzi Gaynor e Kay Kendall attorno a Gene Kelly) si trattiene dall'immergersi, nella foto di scena in apertura di questo percorso.

ci eravamo abituati da più di 120 anni. La performance del 29 maggio scorso al Musée d'Orsay afferma un punto di vista essenziale della sua poetica: attraverso il dispositivo che utilizza, il pubblico diventa parte integrante dell'opera, similmente a quanto avviene in *4'33"* di Cage. Il gesto non si esaurisce in se stesso, integra non soltanto un'azione, il suo progetto e le immagini che gli sopravvivranno come avviene durante tutte le performance, ma anche il pubblico e la sua percezione soggettiva. Aggiungendo uno sguardo al dipinto, Deborah De Robertis invita al discorso, "rivolge lo sguardo" come si "rivolge la parola", instaurando così un dialogo con l'osservatore. Quello che fa l'artista è una vera a propria attivazione del dipinto di Courbet. Non è sfuggito agli «spettatori» della performance il significato che conferisce all'azione la diffusione dell'*Ave Maria*, come ad insistere sul senso iniziale del gesto di Courbet, e come ad affermare la volontà di un atto tanto critico quanto radicalmente trascendentale. Il procedere di Deborah De Robertis è in realtà una tesi sviluppata alla maniera dei concettuali: nasce in primo luogo dall'atto di esporsi e scuote il ruolo stesso dell'arte da un sistema standardizzato. Nell'insieme il suo lavoro integra una critica alle istituzioni sapientemente orchestrata: il ruolo dei musei nella trasmissione dell'arte, la funzione dell'arte in seno alle istituzioni culturali e politiche, il ruolo di chi ha potere decisionale nell'arte. Non mi ero forse sbagliato rispetto al sesso, tuttavia il soggetto dell'opera di Deborah De Robertis mi sembra essere altrove: si tratta di desiderio, di desiderio nel senso in cui lo intendevano Deleuze e Guattari, come di un processo di produzione contro l'omogenesi standardizzata sia del sistema dell'arte, sia, in maniera più generale, dei modi di rappresentazione di ordine politico ed estetico».

Jérôme Lefèvre,
sul sito www.dust-distiller.com

(Testo tradotto su suggerimento dell'artista; si rinvia allo stesso sito per la bella intervista integrale, che rivela anche come il terzo elemento che converge nella performance documentata dal video, insieme al dipinto di Gustave Courbet *L'origine du monde* e all'*Ave Maria* di Schubert cantata da Maria Callas, siano le parole ripetute dall'artista, in cui un suo testo originale s'incontra con i versi tratti da *Mémoire du vent* del siriano Adonis, nella seguente sintesi poetica: «Je suis l'origine, je suis toutes les femmes, tu ne m'a pas vu, je veux que tu me reconnaisses, vierge comme l'eau créatrice du sperme». Prima della performance all'Orsay Deborah De Robertis ne aveva realizzate altre, tra cui quella alla Cité des Arts in cui si mise in mostra come prostituta; e ha realizzato vari video, in parte visibili su Vimeo, da lei considerati dei work in progress: *Prélèvement*, *Jeune modèle cherche artiste*, *Cherry on top*, *Les hommes de l'art*, *L'or du temps* – in collaborazione con Véronique Caye, che le dedica anche un videoritratto – e lavora da più di un anno su una serie fotografica intitolata *Mémoire de l'origine* da cui è nata la performance al Musée d'Orsay).

CONVERGENZE PARALLELE

MANIFESTO "PER UN CINEMA CLITORIDEO VAGINALE"
a cura del Collettivo Femminista Cinema (Roma, 1973)

«[Un film dal titolo *L'aggettivo donna* è stato concepito, gestito, partorito interamente da donne del Collettivo. Questo è il documento steso in occasione della presentazione del film]».

«Il cinema in quanto creazione artistica, rimane un fatto estetico, culturale, separato dalla realtà quotidiana. La sua spettacolarità si inserisce nel generale spettacolo vissuto in una società che ci spinge ad assumere costantemente dei ruoli, cioè ad apparire piuttosto che essere. La creatività diventa rivoluzionaria quando non rimane limitata all'operazione "artistica", ma diventa creazione della vita stessa. I mezzi di comunicazione audiovisivi, per la loro larga diffusione, sono il più potente strumento usato dal potere allo scopo di influenzare il comportamento, i desideri, le scelte, il modo di pensare degli individui secondo canoni stabiliti dalle società in cui regnano le condizioni moderne di produzione e il fallocratismo, per la loro conservazione. La gamma di stereotipi femminili proposti è sempre stata funzionale alle esigenze economiche e sociali di ogni particolare momento storico. Questo diventa ancora più evidente nella nostra epoca in cui i massmedia ci rappresentano in una unidimensionalità e parcellizzazione aberranti. Si dà per scontato che la donna sia quello che l'uomo proietta su di lei: il suo inconscio che cerca di dominare e negare trasferendo sulla femminilità i concetti di natura, amore, male da cui nasce l'immagine della virago; il desiderio di dominio e di possesso, che crea l'immagine della donna passiva, sottomessa, impotente, da proteggere: la repressione sessuale che subisce, nella famiglia patriarcale, nel lavoro, attraverso la pornografia alimentata dal sistema, che lo porta a mitizzare la verginità, la purezza, la fedeltà: miti che rendono la donna frigida, quando non portano al suicidio o all'omicidio; la sua falsa concezione dell'erotismo, soppresso in favore di una sessualità genitale, che gli fa vedere la donna come puro oggetto di piacere; il suo estetismo instabile per cui la donna dovrebbe corrispondere a canoni di bellezza variabili, la cui costante è la celebrazione del rapporto sado-masochistico: le sue spinte liberatorie che creano la donna "emancipata". La famiglia, pilastro di questa società è il crogiuolo in cui viviamo il nostro sfruttamento specifico, con la prestazione di lavoro gratuito per la riproduzione della forza lavoro. Se le donne si sono adeguate a questi ruoli, evitando di cercare sé stesse, tranne notevoli eccezioni; se si sono fatte addirittura portatrici dei valori imposti nell'educazione dell'infanzia e nell'accettazione di un moralismo codificato; se sono state spesso compiacenti nei confronti del potere maschile, accettando il sacrificio; se sono sfuggite ad una realtà a loro estranea attraverso la passività e l'auto-annullamento; se sono cadute nella dinamica dei giochi ricattatori per assicurarsi un minimo potere affettivo; se si sono espresse con l'isteria, è perché è l'unico modo di sopravvivere. Da quando le necessità economiche con lo sviluppo del capitale, ci hanno gettato sul mercato del lavoro pagato "consentendoci" di uscire dalla famiglia per servire a tempo pieno lo Stato abbiamo cominciato a partecipare alle lotte politiche. Ma nell'opporci al sistema, abbiamo capito che la nostra lotta va molto più in là dei nostri "compagni". Ci siamo rese conto che non si può combattere contro il modo di produzione capitalistico senza mettere in discussione anche la vita ''privata", perché significherebbe ignorare che la nostra stessa struttura caratteriale è forgiata sulle esigenze dell'economia. Bisogna cominciare da ora a modificare i rapporti umani, perciò i nostri rapporti con l'uomo, con i bambini e con le altre donne. Se l'uomo ci ha posto in competizione tra noi non possiamo continuare a fare il suo gioco. È lo stesso gioco che fa il capitalista tra i lavoratori, costringendoli a lavorare a un salario più basso per sopravvivere. Per noi non si tratta più di sopravvivere, ma di vivere, di gestire il nostro modo di essere, il nostro corpo, i nostri pensieri; di realizzare i nostri desideri, e non quelli della società patriarcale; di proporci in modo autentico. Rifiutando di conformarci alle aspettative sociali e alle definizioni imposte, noi donne troviamo oggi la nostra identità, in mezzo a mille difficoltà e ostacoli. Useremo tutti i mezzi perché la nostra lotta non rimanga isolata tra le pareti domestiche, in cui da sempre ci hanno segregate, o in uno sterile dibattito nei gruppi di donne che si vanno formando. *È in questo senso che ci interessano i mezzi audiovisivi*: per parlare con altre donne, per esprimere un nuovo modo di essere donna senza per questo volere imporre nuovi modelli. Sino ad ora la donna è stata espressa dall'uomo o si è espressa tramite l'uomo che capitalizza la sua creatività, le sue idee, il suo lavoro, le sue energie vitali. Vogliamo parlare in prima persona delle nostre esperienze, della nostra alienazione, dei nostri disagi, in una società aggressiva e alienata basata sullo sfruttamento e sulla divisione del lavoro e dei compiti secondo il sesso. Questa nostra scelta è solo un mezzo. Non significa che ci facciamo illusioni su quello che è l'industria cinematografica e su quello che rappresenta il cinema all'interno della nostra società. È più che evidente la tattica usata dai mezzi di comunicazione per recuperare come oggetto di consumo ogni contestazione dei valori borghesi. I prodotti più sovversivi sono assorbiti dal mercato tramite l'incasellamento negli ampi margini della "cultura alternativa". Sfuggire alla mercificazione è impossibile se non si modificano i rapporti di produzione e di scambio. Ma pensiamo che la mercificazione di contenuti non può impedire l'estensione della presa di coscienza e della lotta, purché non ne siano deformati i significati. Nei paesi a capitalismo avanzato, in cui il femminismo è ormai diffuso, si è già verificata una grossa speculazione commerciale sull'argomento. Questo spinge alcuni "autori" a utilizzare il messaggio di un femminismo astratto, perché non vissuto e percepito solo intellettualmente, e a continuare a rappresentarci in termini che non ci appartengono, riducendo il nostro a un problema sociopsicologico. Ma se questo contribuisce a creare ulteriori equivoci intorno alla

nostra dimensione, e sulla teoria e la pratica del femminismo, non impedisce alle donne di portare avanti le loro autentiche istanze rivoluzionarie. Il cinema, per la sua stessa forma di spettacolo, si pone in modo autoritario nella misura in cui non consente un dialogo diretto (invece di parlare "con", parla "a") e non permette di uscire dal solito rapporto spettacolo spettatore passivo. Far seguire le proiezioni da dibattiti e discussioni serve certamente a uno scambio di idee e a chiarificazioni, ma muovendosi nell'ambito di un cinema che si vuol porre come stimolo, bisogna anche che la spettatrice si ponga in un'altra ottica. Per questo non ci rivolgiamo a chi va al cinema per passare il tempo o per distrarsi, né a chi cerca i suoi orgasmi culturali. *Il nostro è un appello alla riflessione e alla critica che diventano azione.* Se questo non si verifica, consideriamo il nostro lavoro fallito nei suoi scopi, in quanto si integra nello schema della passività generata dal sistema capitalista. Il cinema ha evidentemente un linguaggio codificato: che è l'espressione dello spirito maschile, induttivo, oggettivo, logico, capace di dominare le emozioni. Pur non proponendoci una specifica ricerca linguistica, non escludiamo che dal nostro spirito deduttivo, soggettivo, intuitivo, dialogico, emozionale, possa nascere un linguaggio diverso. Questo soprattutto se riusciremo a fare tabula rasa della cultura introiettata e subita. Usiamo il cinema per vivere la nostra creatività, la nostra fantasia, la nostra immaginazione. Perché questo ci diverte. Vogliamo spiegarci, non giustificarci. Spiegandoci, ci ricerchiamo e ricercandoci ci capiamo e troviamo la strada per liberarci. *La nostra unione è di amore e di lotta.* Il nostro è nato come un gruppo di presa di coscienza all'interno del Movimento Femminista con lo scopo di capire, attraverso la discussione aperta di esperienze e problemi personali, come fino a qual punto siamo state condizionate dall'educazione, per cercare i mezzi per decondizionarci e portare i nostri discorsi e la nostra lotta all'esterno. Abbiamo dato moltissima importanza al tipo di rapporti che si creavano tra di noi, nell'intento di eliminare l'autoritarismo, il leaderismo, la competitività, i meccanismi di difesa, i giudizi. La formazione del gruppo non è stata casuale, ma determinata dagli interessi che ci accomunano, ad esempio alcune di noi lavorano nel cinema, è la disponibilità che aveva ognuna di noi nei confronti dell'altra, che ci ha consentito una comunicazione immediata. A lungo andare ci siamo accorte che il discorso si chiudeva in un circolo vizioso e abbiamo sentito l'esigenza di lavorare insieme. I nostri programmi, in parte avviati includono: rassegna, critiche di film diretti da donne o sulla donna allo scopo di stimolare un'analisi del ruolo della donna davanti e dietro la macchina da presa. Presentazione di film femministi in scuole, fabbriche, quartieri, cineclub per prendere contatti con altre donne; realizzazione di film a soggetto, documentari, inchieste sulle donne e i bambini per riscoprire la loro realtà ignorata e distorta e portarla alla coscienza della collettività. Donne e bambini non saranno l'oggetto del nostro lavoro, ma i soggetti attivi di una ricerca comune».

Premio Anno uno

Tariq Teguia

Già rivelatosi con alcuni cortometraggi e due lungometraggi, Tariq Teguia compie in *Thwara Zanj* un rafforzamento ulteriore del suo cinema, ponendosi tra gli autori che più liberamente pensano con il cinema l'intera vicenda umana. Bisogna rievocare l'egiziano Shadi Abdel Salam di *Al-momia* per trovare un film così intimamente connesso con la lezione di Rossellini. La scena in cui si indicano tutte le direzioni geografiche e si nominano molteplici luoghi proviene dal disorientamento ebbro del finale di *Francesco giullare di Dio*. È questo letterale dis-orientamento ad abbracciare in un ritorno non ideologico l'anarchia, nominata in più lingue, e che nella scena della danza diviene racconto d'amore. Più che apolide, Teguia è cittadino di molti luoghi, a cominciare dalla *polis* greca in cui si è naturaliter immerso. E le sue origini algerine, pur raccogliendo nell'ispirazione autori arabi (Saadi Youssef) e francesi (il René Schérer fourieriano non a caso fratello di Eric Rohmer, o Godard nominato con Anne-Marie Miéville per quell'*Ici et ailleurs* che era già il miglior prologo all'odierno *Adieu au langage*), lo portano a girare anche un grande film americano. Il nostro premio giunge dopo l'acuta selezione del Festival di Roma di Marco Müller, e dopo il Premio Jeannine Bazin a Belfort, ma è certo di anticipare un'attenzione crescente verso l'autore. Il cui cinema è significativamente anche un luogo di dediche e nominazioni: dagli omaggi artistici (Jackson Pollock, Omar Khayam) a quelli più intimi (Fatma Amir Teguia, Thada Fride Djakon), Teguia sa che il cinema, quantopiù mette in scena le masse tantopiù coglie degli individui: era quanto già avveniva in *Bhowani Junction* (*Sangue misto*) di Cukor, le cui scene di massa, tra le più belle del cinema, si legavano miracolosamente all'apparizione di Ava Gardner. *Thwara Zanj* compie non solo un grande gesto nello spazio della geopolitica, compie anche un gesto oltre il tempo, indicandoci in una remota e perduta rivoluzione il nostro vero presente.

Associazione Anno uno
settembre 2014

Tariq Teguia

Nato ad Algeri nel 1966, Tariq Teguia si trasferisce a Parigi per studiarvi arti visive e filosofia, lavorando come fotografo freelance e conseguendo un dottorato di ricerca sull'opera del fotografo e cineasta Robert Frank. Sin dai primi anni '90 realizza alcuni cortometraggi, ottenendo, con *Haçla* (2002), il premio speciale della Giuria al Festival di Marrakech. Nel 2006 esordisce nel lungometraggio con *Roma wa la n'touma*, realizzato dopo otto anni di traversie produttive e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia come il successivo *Gabbla* (2008), a cui viene assegnato il premio FIPRESCI. Dopo essersi stabilito a Thessaloniki, in Grecia, Teguia realizza il suo terzo lungometraggio *Zanji Revolution* (2013), presentato ai festival di Roma, Rotterdam e Belfort (dove il film ottiene il Gran Premio).

Filmografia

Kech' mouvement, cm., 1992; *Le chien*, cm., 1996; *Ferailles d'attente*, cm., 1998; *Haçla*, mm., 2002; *Roma wa la n'touma* [Roma piuttosto che voi], 2006; *Gabbla* [Entroterra], 2008; *Le Cinéma demain*, cm. incluso in *Venice 70: Future Reloaded*, 2013; *Zanj Revolution* [La rivoluzione degli Zanj], 2013.

Zanj Revolution

Regia: Tariq Teguia; *sceneggiatura:* Yacine e Tariq Teguia; *fotografia:* Nasser Medjkane, Hacène Aït-Kaci; *suono:* Abdelkader Affak, Kamei Fergani; *montaggio:* Rodolphe Molla; *musica:* Magyar Posse "Single Sparks Are Spectral Tires"; Ash Ra Tempel "Echo Waves"; Lena Platonos/Coti K. "Dialima to Savato & Rozarium"; Swans "Helpless Child"; Modeselektor "Happy Birthday"; A Silver Mt. Zion "For Wanda"; Psarantonis "Apopse Kryo Epiase"; Godspeed You! Black Emperor "The Dead Flag Blues"; Mc5 "Ramblin' Rose"; Nico "It Was a Pleasure Then"; *interpreti:* Fethi Ghares (Ibn Battuta), Diana Sabri (Nahla), Wassim Mohamed Ajawi (Rami), Ahmed Halez (Rami), Sean Gullette (Vince), John W. Peake (Mr. Prince), Amos Poe (l'uomo di New York), Faek Homaissi (l'antiquario), Geoffrey Carey (l'uomo dell'amministrazione U.S.A. in Iraq), Nacera Saidi (la caporedattrice), Arezki Tahar (la giornalista), Ghassan Salhab (Malek), Abdelkader Affak (il sindacalista); *produzione:* Tariq e Yacine Teguia per Neffa Films (Algeri), Frederic Lemaigre per Le Fresnoy Captures/Studio National des Arts Contemporains (Parigi), Ghassan Salhab per Mirrors (Beirut); *origine:* Algeria/Francia/Libano/Qatar, 2013; *formato:* DCP, col.; *durata*: 135'.
Copia Blu-ray (da DCP) dell'autore.

«Attraverso il mio cinema cerco di proporre degli strumenti di lotta, delle armi. In tutti i miei film, da *Roma wa la n'touma* a *Gabbla* è sempre presente la fuga, perché credo che l'oppresso attraverso la fuga possa crearsi un'arma. Non sono nostalgico, nel mio ultimo film mi sono posto il problema del presente, del presente immediato e attuale, e dal film emerge il bisogno di una lotta e di un desiderio di non abdicare. Per citare Antonioni: gli attori sono solo uno degli elementi del quadro, e allora delle volte possono essere nell'inquadratura, altre volte no. Ma il film continua a esistere anche senza di loro. So che nella maggior parte dei film non è così, ma posso fare delle inquadrature deserte, svuotate, che pure siano sempre in movimento. Anche se non c'è nessuno dentro ci sono dei micro-avvenimenti, che fanno sì che l'inquadratura continui a vivere e si rigeneri continuamente. Io cerco di fare questo».

Tariq Teguia,
21 novembre 2013

«Di quale rivoluzione si parla? Quella degli Zanj, gli schiavi africani che in Iraq nel dodicesimo secolo si sono ribellati al califfato di oppressione e di sfruttamento? O quelle arabe di oggi? O forse a un sentimento antagonista che attraversa – malgrado tutto – il nostro contemporaneo? [...] Siamo nei luoghi delle civiltà millenarie, le origini del mito, eppure la strategia di annientamento appare implacabile. Da Whitman a Khoury, passando per Gramsci (oggi straordinariamente letto e amato tra le generazioni in piazza in Tunisia), Teguia attraversa i confini di oriente e occidente. Con un omaggio aperto, amoroso a Godard, e al suo cinema politicamente *Ici et ailleurs*, quindi disturbante, "di parte", antitetico all'ideologia e per questo capace di maneggiare con sensibilità estremista il pensiero filosofico-estetico del mondo. Cita *Alphaville* Teguia, e il suo fotografo a volte somiglia a Belmondo. Ma anche il cinema indipendente americano degli anni Ottanta di flussi ipnotici punk. "Cerco dei fantasmi" dice il fotografo che è un giornalista. Il panarabismo e l'utopia delle indipendenze, la cultura araba nella memoria del Tigri e dell'Eufrate, antica e raffinata maestra del mondo contro gli islamismi che impongono la tradizione oscurantista. [...] Teguia cerca l'essenza della rivoluzione in un film complesso e stratificato che è una ballata commovente sulla giovinezza, e sull'innocenza di un'utopia ancora possibile. Questa rivoluzione si può raccontare soltanto da rivoluzionari, scardinando sicurezze e punti di vista, frammentando e obbligando a nuovi sensi. E arrivando al cuore delle origini di un passato millenario del mondo, alla ricerca di un intreccio e del meticcio che è sempre vincente».

Cristina Piccino, *Il sorriso irresistibile della rivoluzione,* «Il Manifesto»,
18 novembre 2013

Elenco alfabetico degli autori

Mario **A**lmirante 48
Michelangelo Antonioni 45
Albert Band 64
Hervé **B**romberger 72
Mario **C**amerini 42
Amedeo Castellazzi 44
Maurice Cloche 76, 78, 80
Sergio Corbucci 64
Gianni **D**a Campo 37, 38
Gerardo de Leon 90
Leonardo De Mitri 52
Francesco De Robertis 68
Miona Deler 86
Aleksander **F**ord 75
Giacomo **G**entilomo 72
Pietro Germi 44
Gibba 42
Rafael Gil 74
Franco Giraldi 65
Antonio **L**eonviola 55
Ugo Liberatore 39
Thomas **J**enkoe 82, 83
Léo Joannon 73
Romolo **M**arcellini 32, 33
Camillo Mastrocinque 50
Mario Mattoli 71
Rolf **O**lsen 75
Pier Paolo **P**asolini 34
Antonio Petrucci 33
Giulio **Q**uesti 46
Jackie **R**aynal 88
Dino Risi 43
Eddie Romero 90

Roberto Rossellini 31
Franco Rossi 52
Diane **S**ara 84
Giorgio C. Simonelli 32
Ottavio Spadaro 30
E.A. Sutherland 29
Luis **T**renker 63
Nicola **V**icidomini 86
Luchino Visconti 45
Andy **W**ade 28
Guido **Z**urli 72
Valerio Zurlini 28, 30, 35, 36, 40

Elenco alfabetico dei film in programma

45 *Appunti su un fatto di cronaca*, 1950, Luchino Visconti
48 *Arietta antica*, 1930, Mario Almirante
90 *L'armata delle belve*, 1964, Eddie Romero
30 *L'avventura di un povero cristiano*, 1974, Ottavio Spadaro
74 *Il canto del gallo*, 1955, Rafael Gil
28 *Cronaca familiare*, 1962, Valerio Zurlini
86 *De sancta quiete*, 2013, Nicola Vicidomini
35 *Il deserto dei tartari*, 1974, Valerio Zurlini
29 *I diavoli volanti*, 1939, E.A. Sutherland
88 *Elliott et Bulle*, 2013, Jackie Raynal
75 *Eva la verità sull'amore*, 1966, Aleksander Ford
84 *La Femme Enfant*, 2011, Diane Sara
44 *I figli delle macerie*, 1948, Amedeo Castellazzi
31 *Francesco giullare di Dio*, 1950, Roberto Rossellini
45 *Gente del Po*, 1943-1947, Michelangelo Antonioni
55 *Le gladiatrici*, 1963, Antonio Leonviola
33 *La grande ora: Il Concilio Ecumenico Vaticano II*, 1962, Antonio Petrucci
32 *Guerra alla guerra*, 1946, Romolo Marcellini e Giorgio C. Simonelli
63 *Der Kaiser von Kalifornien*, 1936, Luis Trenker
80 *Ma tu sei Pietro – Storia di un pescatore*, 1971-73, Maurice Cloche
82 *Maàlich*, 2012, Thomas Jenkoe
64 *Massacro al Grande Canyon (Pascoli rossi)*, 1964, Stanley Corbett [Sergio Corbucci] e Albert Band
35 [*Messa di Paolo VI per Aldo Moro*], 1978,
43 *1848*, 1948, Dino Risi
65 *Un minuto per pregare, un istante per morire (Escondido)*, Franco Giraldi
68 *Mizar (Sabotaggio in mare)*, 1953, Francesco De Robertis
52 *Moglie e buoi...*, 1956, Leonardo De Mitri [e Franco Rossi]
78 *Monsieur Vincent*, 1947, Maurice Cloche
72 *Nagana*, 1955, Hervé Bromberger
46 *Om ad Po*, 1958, Giulio Questi
37 *Pagine chiuse*, 1966-69, Gianni Da Campo

38 *I parenti*, 1969, Gianni Da Campo
83 *Une passion*, 2012, Thomas Jenkoe
78 *Peppino e Violetta*, 1951, Maurice Cloche
44 *Poeti e scrittori anglosassoni a Roma*, 1947, Pietro Germi
76 *Prigioni di donne*, 1958, Maurice Cloche
35 *La prima notte di quiete*, 1972, Valerio Zurlini
36 *La promessa*, 1970, Valerio Zurlini
84 *Quand je serai grande, je serai footballeur*, 2012, Diane Sara
75 *Quelle... di Amburgo (L'ago sotto la pelle)*, 1968, Rolf Olsen
40 *Racconto del quartiere*, 1950, Valerio Zurlini
38 *La ragazza di passaggio*, 1970-72, Gianni Da Campo
33 *Ritratto di un paese*, 1949, Romolo Marcellini
38 *Il sapore del grano*, 1986, Gianni Da Campo
30 *Seduto alla sua destra*, 1968, Valerio Zurlini
39 *Il sesso degli angeli*, 1967, Ugo Liberatore
42 *Sotto i tuoi occhi*, 1931, Anonimo [Mario Camerini?]
73 *Lo spretato*, 1954, Léo Joannon
28 *Stan Visits Ollie*, 1956, Andy Wade
86 *Surma Eyes*, 2013, Miona Deler
55 *Taur, il re della forza bruta*, 1963, Antonio Leonviola
90 *Terror Is a Man*, 1959, Gerardo de Leon
43 *Tigullio minore*, 1947, Dino Risi
42 *L'ultimo sciuscià*, 1946, Gibba [Francesco Maurizio Guido]
34 *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964, Pier Paolo Pasolini
50 *Il vento m'ha cantato una canzone*, 1947, Camillo Mastrocinque
72 *Le verdi bandiere di Allah*, 1963, Guido Zurli e Giacomo Gentilomo
43 *Verso la vita*, 1946, Dino Risi
71 *Voglio vivere così!*, 1942, Mario Mattoli

Sommario

6 *Su un'arte ancora ignorata*
di Sergio M. Germani

23 **Un mondo di incommensurabili presenze**

27 **L'arte di Raffaele Andreassi**

33 **Una lupa dentro. Lo scudo rifrangente della Titanus**

47 **Massa e potere. La distanza del cinema dall'inutile strage**

59 **Présence du cinéma (Politica dei critici)**

69 **La lunga via dei silenzi. Agli occhi di Gianni Da Campo**

71 **Ucronìe del cinema italiano**

83 **Ti ritroverò. Trieste cuore di tenebra**

93 **La celluloide e il marmo**

101 **Premio Anno uno. Tariq Teguia**

107 Elenco alfabetico degli autori
109 Elenco alfabetico dei film

L'Associazione Anno uno
dà appuntamento per la
XIV edizione di

I mille occhi
festival internazionale del cinema e delle arti